

”Se oli unen kaikkiin suuntiin leviävän lämpimän lammen veden lämpöä.”
Trauman kielellistyminen Asko Sahlbergin romaanissa *Irinan kuolemat* ja
Maria Peuran romaanissa *On rakkautes ääretön*

Emilia Arola
Pro gradu -tutkielma
Kotimainen kirjallisuus
Historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Kesäkuu 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

AROLA, EMILIA: ”Se oli unen kaikkiin suuntiin leviävän lämpimän lammen veden lämpöä.” Trauman kielellistyminen Asko Sahlbergin romaanissa *Irinan kuolemat* ja Maria Peuran romaanissa *On rakkautes ääretön*.

Pro gradu -tutkielma, 61 s.

Kotimainen kirjallisuus

Kesäkuu 2019

Pro gradu -tutkielmassa käsitellään trauman kielellistymisen keinoja Asko Sahlbergin (1964–) romaanissa *Irinan kuolemat* (2015) ja Maria Peuran (1970–) romaanissa *On rakkautes ääretön* (2001). Trauman kuvaukset ja trauman kerronta keskittyvät metaforiin ja metonymioihin, jotka taas ilmenevät henkilöihahmojen unissa, muiden henkilöihahmojen kuvailuissa sekä kuolemankuvauksissa. Kohdeteoksissa nousevat esiin trauman naamioiminen, kuolema, hajut ja hampaat sekä unet.

Tutkielman keskeisin tutkimuskysymys on, miten trauman kokemukset kielellistyvät *Irinan kuolemat*- sekä *On rakkautes ääretön* -romaneissa. Ensisijainen tutkimuskysymys pitää sisällään jatkokysymykset siitä, voiko traumaattisia kokemuksia ilmaista ilman suoria ilmauksia. Ovatko erilaiset motiivit, metaforat ja metonymiat sekä täysin sanomattomat sanat trauman kielellisiä keinoja?

Tutkimukseni tärkein teoriakehys on traumatutkimus sekä siitä johdettu traumafiktio. Anne Whiteheadin, Cathy Caruthin ja George Luckhurstin tutkimusten avulla tarkastelen kohdeteoksiani traumafiktiona. Tukeudun myös suomalaisen traumafiktio tutkija Sirkka Knuutilan tutkimuksiin. Tutkielmani tuo uutta näkökulmaa suomalaisen traumafiktio tutkimukseen. Tutkielmani osoittaa, että kuvaukset sotalapsuuden kollektiivisesta traumasta ja inestin henkilökohtaisesta traumasta voidaan lukea osaksi traumakirjallisuutta.

Tutkimukseni keskeisin tulos on, että *Irinan kuolemissa* ja *On rakkautes äärettömässä* trauma kielellistyy monin keinoin. Trauma kielellistyy metaforina ja metonymioina, joita esiintyy esimerkiksi henkilöihahmojen ajatuksissa, monologeissa ja kuvailuissa. Trauman kokemusta työstetään kielikuvien kautta, ja tämä ilmenee henkilöihahmojen unien, kuoleman, ruumiillisuuden ja trauman naamioimisen kuvauksissa. Hajut ja hampaat ovat trauman motiiveja sekä metonymioita. Trauman kokemusten muistot kielellistyvät hiljaisuutena ja kielen halvaantumisena. Tutkielmassa tullaan siihen tulokseen, että kohdeteosten trauman kielentyminen on monipuolista ja pääosin yhteneväistä. Trauman kielentymisen tarkoituksena on henkilöihahmojen traumojen käsittely sekä niistä vapautuminen. Tärkeänä osana trauman kielellistymistä teen kielellistymistä jakoa kuvallis-aistimelliseen ja kielellis-narratiiviseen.

Avainsanat: Asko Sahlberg, Maria Peura, traumafiktio, traumakirjallisuus, metafora, kieli, kielellistyminen, hiljaisuus

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	2
1.1 Lähtökohdat ja tutkimuskysymykset	2
1.2 Tutkimuskohteet ja niiden valinta.....	3
1.3 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet.....	6
1.3.1 Trauman käsite ja traumateoria.....	6
2 TRAUMAN NAAMIOIMINEN.....	15
2.1 Trauman piilottaminen.....	15
2.2 Traumaattinen muisti, tietämättömyys ja kielen halvaantuminen	25
3 KEHO TRAUMAN TEMPELINÄ.....	33
3.1 Hajut ja hampaat	33
3.2 Vesi, ruumiillisuus ja puhdistautuminen	40
4 KUOLEMANTOIVO.....	44
4.1 Kuolema on hyvä.....	44
4.2 Kuolema vapauttaa traumasta.....	50
5 LOPUKSI.....	56
LÄHTEET	58

1 JOHDANTO

1.1 Lähtökohdat ja tutkimuskysymykset

Painaudun mummon jättämään lämpöiseen kuoppaan. Uni loihtii sinne suolaisen meren. Otan laivan muodon ja suuri valkoinen purje kuljettaa minua aalloilta aallolle. Keinun meren sylissä, kunnes tuuli tyyntyy ja merirosvoukki ottaa laivan kiinni, heittää ankkurin pohjahiekkaan ja astuu sisälle ruumaan. (On rakkautes ääretön = ORÄ 12)

”Suolainen meri”, ”merirosvoukki” ja ”ruuma” ovat trauman kielellistymisen metaforisia keinoja. Mielenkiintoisten metaforien, metonymioiden ja sävyjen vuoksi tutkin pro gradu -tutkielmassani trauman kielellistymisen tapoja Asko Sahlbergin *Irinan kuolemat* - (2015) ja Maria Peuran *On rakkautes ääretön* (2001) -romaneissa. Tutkimuksessa keskitytään kohdeteosten päähenkilöhahmojen traumaattiseen kieleen ja kerrontaan. Traumaattisella kielellä ja kerronnalla tarkoitetaan kielenkäyttötapoja, joiden avulla henkilöhahmot kuvailevat ja kertovat traumaattisia kokemuksiaan. Päähenkilöt kielellistävät tai kertoja kielellistää päähenkilöiden trauman kokemuksia, mutta millaisin keinoin. Tutkimuksessa kiinnitetään huomiota siihen, miten trauma kielellistyy päähenkilöiden kuvaillessa muun muassa toisia henkilöhahmoja ja omia kokemuksiaan. Huomioni kiinnittyy myös henkilöhahmojen uniin, kuolemakuvauksiin, ruumiillisuuteen sekä haju- ja hampasmotiiveihin.

Traumafiktiivisiä tekstejä ei ole tutkittu kovinkaan paljon Suomessa.¹ Kansainvälisessä traumafiktio tutkimuksessa toistuvat aiheina muun muassa kolonialismi, holokausti ja Vietnamin sota. Traumafiktio tutkimuksissa viitataan johdonmukaisesti vain muutamiin teoksiin, joten nämä teokset kuuluvat traumafiktio kaanoniin. Teokset ovat Toni Morrisonin orjuudesta kertova *Beloved* (1987), Anne Michaelsin holokaustista kertova romaani *Fugitive Pieces* (1996), W.G. Sebaldin juutalaisvainoista kertova *Austerlitz* (2001) sekä Benjamin Wilkomirskin *Fragments* -holokaustimuistelmä (1996), joka paljastuikin fiktioksi.

Traumafiktio tutkija Sirkka Knuutila (2006, 23) huomauttaa, että nykyaikainen traumateoria on jo peräisin 1900-luvun alun dynaamisesta psykiatriasta. Siitä huolimatta traumanarratiivien tyylillisiä keinoja ja elementtejä on alettu eritellä kerronnallisesti vasta 2000-luvun alussa. 1980-luvulta lähtien traumakirjallisuuden

¹ Muun muassa Sirkka Knuutila (2010b) on tutkinut Sofi Oksasen *Stalinin lehmien* (2003) ja *Puhdistuksen* (2008) kollektiivisia traumoja.

julkaisumäärät ovat kasvaneet, ja traumateoria on saanut näkyvyyttä julkaisumäärien nousun vuoksi. Samalla traumateoriasta ja traumakirjallisuudesta on tullut tarpeellisia ja tunnettuja tapoja lähestyä erilaisia traumakertomuksia eli trauman kokemuksista kirjoitettuja tekstejä. (Vickroy 2002, 2.)

Valitsemistani Maria Peuran ja Asko Sahlbergin teoksista ole myöskään tehty samankaltaista traumafiktiivistä tutkimusta kuin millaista omassa tutkimuksessani teen. Sahlbergin *Irinan kuolemia* tai hänen muuta tuotantoaan ei ole tutkittu. Asko Sahlberg on ruotsinsuomalainen kirjailija, mikä asettaa hänen teostensa tutkimiselle vielä laajemmat raamit, sillä ruotsinsuomalaista kirjallisuuttakaan ei ole tutkittu laajasti. Sen sijaan Maria Peuran *On rakkautes ääretön* -romaanin on tutkittu monestakin muusta näkökulmasta, ja nämä tutkimukset ovat pro gradu -tutkielmia.

Kaikki tutkielmani tutkimuskysymykset sivuavat kysymystä siitä, miten trauma kielellistyy. Pohdin, millaisten kielten piirteiden ja keinojen voidaan ajatella olevan traumaattista kieltä. Voidaanko traumaattisia kokemuksia ilmaista ilman suoria ja konkreettisia sanoja eli voisiko trauman kieli olla myös hiljaisuutta tai vaikenemista? Tutkimuksessani kiinnitän myös huomiota, ovatko motiivit, metonymiat, metaforat tai jopa täysin sanomattomat sanat trauman kielellistymisen keinoja? Kaikkia kysymyksiäni yhdistää myös pyrkimykseni verrata kohdeteosteni päähenkilöiden trauman kielellistämisen tapoja.

Käytän tutkimusmetodinani traumateoriaa. Käytän traumafiktiivisessä luennassa apunani trauman käsitettä ja siitä juontuvaa traumafiktio lajia. Olen tietoisesti tehnyt valinnan keskittyä traumafiktio trauman kielellisiin representaatioihin. Täten psykoanalyysi tulkinta- ja analyysitapana ei sovellu tutkimukseni aihepiiriin. Tutkimukseni kaunokirjalliset elementit ja tulkinnat ovat kytköksissä kieleen ja kirjallisiin rakenteellisiin elementteihin. Tästä syystä tutkimuksessani ei keskitytä psykologiseen tulkintaan henkilöihahmojen mielentilasta ja hyvinvoinnista. Tarkoitukseni ei ole tutkia, miten traumaattiset tapahtumat vaikuttavat yksilöön tai miten henkilöihahmoja voitaisiin diagnosoida lääketieteellisesti.

1.2 Tutkimuskohteet ja niiden valinta

Olen valinnut tutkimukseni kohdeteoksiksi kaksi romaanin: *On rakkautes ääretön* (jatkossa viitteissä ORÄ) ja *Irinan kuolemat* (jatkossa viitteissä IK). Tutkimuksen

kannalta oli tärkeää valita kaksi teosta trauman kielellistymisen keinojen tutkimiseen, jotta teosten välillä voi tehdä vertailevaa tutkimusta. Sirkka Knuutilan (2010a, 54) ajatusta kuvallis-aistimellisista ja kielellis-narratiivisista trauman kuvauksen tasoista avataan myöhemmin lisää, mutta tämä jako kahteen erilaiseen tasoon on yksi syy, miksi juuri nämä romaanit valikoituivat tutkimukseen. *Irinan kuolemat* painottuu vahvasti kielellis-narratiiviselle tasolle eli trauman kuvaus keskittyy kielellisiin elementteihin sekä kerrontaan. *On rakkautes ääretön* asettuu selkeämmin kuvallis-aistimelliselle tasolle, jossa ruumiillisuus ja aistit ovat vahvasti esillä. Tämä kahtiajako ei kuitenkaan ole jyrkkä, sillä molemmat teokset liikkuvat sulavasti molemmilla tasoilla. Molemmista teoksista löytyy siis molempia trauman kuvauksen tasoja.

Irinan kuolemien päähenkilö on Irina, joka lähetetään Helsingistä sotalapseksi Ruotsiin. Väestön evakuoinnit olivat sodan poikkeusjärjestelyistä tuntevimpia, ja Ruotsiin siirrettiin kaikkiaan yli 60 000 lasta. Ruotsiin kotiutuminen ei ollut helppoa, ja prosessista jäi monille elinikäisiä arpia. (Vahtola 2003/2005, 377.) Irinan sotalapsuudesta huolimatta Irinan traumaattiset kokemukset eivät liity vahvasti sodan pelkoon tai itse sodan kauheuksiin, kuten pommituksiin. Sotalapsuutta on tutkittu Suomessa jonkin verran (ks. esim. Lagnebro 1994). Sotalapsikirjallisuutta ei ole kuitenkaan tutkittu Suomessa kovinkaan paljon.

Tutkimuksen vähäisyys on mielenkiintoista siksi, että sotalapsuus oli koko kansakunnan asia ja sillä on paikkansa Suomen historiassa. Sota kosketti kaikkia, mutta erityisesti lapsia, jotka lähetettiin turvaan ulkomaille. Tästä syystä sotalapsuuden voidaan sanoa olevan kollektiivinen trauma, josta koko yhteisö on kärsinyt yhdessä. Sotalapsuus ja siihen liittyvät lieveilmiöt ovat edelleen tabuja yhteiskunnassamme, sillä se pitää sisällään monia vaikeita asioita. Sotalapsuus aiheutti traumoja eri ihmisille eri syistä. Miltä tuntui äideistä, jotka lähettivät lapsensa toiseen maahan? Tämän lisäksi esimerkiksi sotilaskirjallisuudessa pohditaan ja kerrotaan, Miltä tuntui lapsista, jotka oppivat uuden kielen uudessa maassa, saivat uuden kodin ja pitkän ajan kuluttua joutuvat palaamaan vieraaseen yhteiskuntaan.

Irina lähetetään Ruotsiin uuden kasvattiperheensä luo. Hänen perheeseensä kuuluvat Äiti-Saskia, Isä-August sekä sisko Hedvig. Hänen oma perheensä, johon kuuluu Irinan lisäksi hänen isänsä ja äitinsä, jää luonnollisesti Helsinkiin. Romaanista on havaittavissa traumafiktioromaanille tyypillistä kronologisuuden romahtamista. Romaani ei nimittäin etene kronologisessa järjestyksessä, vaan alkaa luvulla, joka on nimetty ”myöhemmin”. Lineaarisen kerronnallisen jatkumon rikkominen on useissa tapauksissa itsessään merkki

traumafiktiivisestä teoksesta. En kuitenkaan pohdi kronologisuuden merkitystä trauman kielellistymisen keinona tässä tutkimuksessa, sillä kyseinen tunnuspiirre ei liity suoraan henkilöhahmojen tai kertojan kerronnan ja kuvailun tapoihin. Merkittävää on kuitenkin romaanin kertoja, joka on ulkopuolinen ja kaikkietävä kertoja. Romaani kerrotaan yksikön kolmannessa persoonassa. Irina on trauman kokija, mutta ulkopuolinen kertoja kielellistää Irinan kokemuksia.

On rakkautes ääretön -romaanissa Saara kertoo elämästään isovanhempiensa luona maaseudulla. Saara on joutunut asumaan isovanhempiensa luokse omien vanhempiensa henkilökohtaisten ongelmia vuoksi. Saara kertoo tavallisesta arjestaan eli siitä, mitä hän tekee kotonaan, koulussa ja vapaa-ajallaan ja kenen kanssa. Romaani koostuu pitkälti Saaran omista ajatuksista, mutta merkittäväksi nousevat myös Saaran ja ukin väliset dialogit. Saaran ihmissuhteet nousevatkin romaanissa kohosteisiksi. Saaran ja ukin välinen suhde on inestin vuoksi ongelmallinen, mutta oman ikävän sävynsä kerrontaan tuo mummon negatiivinen ja väheksyvä suhtautuminen Saaraan. Teos on *Irian kuolemien* lailla rakenteellisesti mielenkiintoinen, sillä romaani ei myöskään etene kronologisessa järjestyksessä. Teos ei siis koostu pelkästään Saaran minäkerronnasta, vaan teokseen on ripoteltu oletettuja päiväkirjamerkintöjä, joissa ukki on kertoja. Päiväkirjamerkinnät ovat ukin pohdiskelua eivätkä sisällä aktiivista toimintaa, kuten Saaran minäkerronta. En tutkielmassani tutki ukin päiväkirjamerkinnöiksi oletettuja osioita samasta syystä kuin *Irian kuolemienkaan* tapauksessa.

Molemmissa romaaneissa trauman kokemukset ovat vahvasti henkilökohtaisia. Nämä traumat kuitenkin linkittyvät suurempaan kokonaisuuteen, kollektiiviseen traumaan. Irinan sota-ajan kokemukset ja traumat liittyvät sotalapsien ankariin ja järkyttäviin kokemuksiin, sillä Irina joutuu jättämään kotimaansa ja muuttamaan Ruotsiin, jotta saisi turvallisen elämän ja lapsuuden. Sen sijaan Saaran inestikokemukset vaikuttavat vahvimmin henkiselällä ja henkilökohtaisella tasolla, mutta nivoutuvat kysymykseen lapsen turvallisuudesta ja koskemattomuudesta.

1.3 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

1.3.1 Trauman käsite ja traumateoria

Kirjallisuudentutkija Cathy Caruthin (1996, 3, 11) mukaan trauma kuvaa ylivoimaisen musertavaa kokemusta tai yllättäen tapahtuvaa katastrofista tilannetta. Yksilön reagointi tapahtumaan usein joko viivästyy, tai reaktio on kontrolloimaton. Reaktio voi ilmetä esimerkiksi hallusinaatioina ja muina epämiellyttävinä ilmiöinä. Trauma historiallisena käsitteenä juontaa juurensa kreikankieliseen sanaan *τραύμα*. 'Trauma' tai 'haava' onkin viitannut alun perin vammaan tai vahinkoon kehossa. Samaten lääketieteessä haava on ymmärretty kehon vammana, jonka on aiheuttanut jokin ulkopuolinen tekijä. Myöhemmin lääketieteessä ja psykiatriassa trauman käsite on kuitenkin kehittynyt ja se on ymmärretty myös haavana mielessä. Käsitteessä on kuitenkin ongelmallisuutta. Trauman erilaiset mekanismit ja määritelmä viittaavat ongelmallisesti sekä trauman aiheuttamiin voimiin että sen aiheuttamaan psyykkiseen sairauteen. (Kacandes 2005, 615.) Voimilla tarkoitetaan trauman voimakkaita kykyjä lamaannuttaa ihminen psyykkisesti. Traumaattisella tapahtumalla on siis oma voimakas vaikutuksensa trauman kokijan psyykeen.

Trauma käsitteenä on syntynyt lääketieteellisessä diskurssissa, ja lopulta siitä on tullut myös osa kirjallisuudentutkimuksen käsitteistöä. Nykyajan traumatutkimuksen juuret ovat 1980-luvulla. Tuolloin traumaperäinen stressihäiriö, toiselta nimeltään posttraumaattinen stressihäiriö (*post-traumatic stress disorder* [PTSD]) sisällytettiin psykiatriseen ja lääketieteelliseen diagnoosikaanoniin. (Whitehead 2004, 4.) Fyysisten oireiden ohella trauma häiritsee trauman kokeneen yksilön muistia sekä siten identiteettiä (Luckhurst 2008, 1). Trauma ei siis vaikuta pelkästään yksilön fyysiseen olemukseen eli se ei ole näkyvissä esimerkiksi haavoina tai ruhjeina. Lääkäri Judith Herman kuvaa *Trauma and Recovery* -teoksessaan (1992) kliiniseen tutkimukseen perustuvaa traumakäsitystä. Hermanin (1992, 33) mukaan traumaperäinen stressihäiriö ei ole pelkästään valkoisten ja miespuolisten sotilaiden mielenterveydenhäiriö². Traumaattiset kokemukset ovat paljon laajempia ja moninaisempia, ja täten myös naiset saattavat kärsiä trauman oireista muun muassa raiskauksen seurauksena. Trauma vaikuttaa fyysisen ulottuvuutensa ohella myös

² Valkoisten ja miespuolisten sotilaiden mielenterveydenhäiriöllä viitataan muun muassa Vietnamin sodan veteraanien trauman kokemuksiin liitettävään posttraumaattiseen stressihäiriöön.

yksilön psyykeen. Psykiatria, psykoanalyysi ja neurobiologia ovatkin vaatineet ulkoisen väkivallan vaikutusten tunnustamista ja niiden vaikutusten liittämistä psyykkisiin sairauksiin. Tämä tapa ajatella traumaa johtikin posttraumaattisen stressihäiriön tutkintaan. Posttraumaattisen stressihäiriön nimi kuvaa, miten yhtäkkinen tai katastrofaalinen musertava kokemus saa yksilön reagoimaan tapahtuneeseen voimakkaasti. (Caruth 1995, 57.)

Posttraumaattisen stressihäiriön tuominen ihmisten tietoisuuteen on yksi syy sille, miksi trauman kirjallista kuvausta on alettu tutkia. Hyvä esimerkki posttraumaattisen stressihäiriön esille tulemisen vaikutuksesta kirjallisuuteen on se, miten ensimmäisen maailmansodan sotilaiden kokemuksista on kirjoitettu. Sotakokemuksista kertovat romaanit ja runot ovat avanneet näkökulmia sodan traumaattisille kokemuksille. Nämä traumafiktioteokset paljastavat siten traumaattisen kokemuksen jälkiseuraukset. (Etherington 2008, 23.) Jälkiseurauksilla tarkoitetaan sitä, miten yksilö reagoi ja käsittelee trauman kokemuksiaan. Trauma vaikuttaa ihmiseen niin, että se ikään kuin piiryy yksilön psyykeen, ja siitä tulee yksilön historian oireistoa (Caruth 1991, 3). Myöhemmin Caruth (1995, 5) ehdottaakin traumatisoituneiden yksilöiden voitaisiin ajatella kantavan mukanaan historiaa. Caruth laajentaakin ajatustaan siitä, että trauman kokenut yksilö voisi itsessään olla merkki ja oire omasta historiastaan tai yhteisön kollektiivisesta traumaattisesta historiasta.

Traumateoria pohjautuu lääketieteeseen. Muun muassa Jean-Martin Charcot, Pierre Janet, Sigmund Freud ja Josef Breuer ovat traumateorian kehittäjiä ja merkittäviä lääketieteen tohtoreita. He yrittivät ymmärtää äärimmäisiä psyykkisiä ailahtelevaisuuksia ja oireyhtymiä (Kancedes 2005, 615). Heistä tunnetuin lienee kuitenkin psykoanalyytikko ja lääkäri Sigmund Freud, joka on tunnettu hysterian sairauden hoidosta. Freud käytti hysterian hoidossa apunaan hypnoosia, jonka huomattiin auttavan siihen, että potilas pystyi palauttamaan traumaattiset tapahtumat mieleensä. Kyseisen hoidon avulla potilas parani. Freudin havainnot ja tapaukset koottiin *Studien über Hysterie* -teokseksi (1895). Näiden lääketieteellisten havaintojen vuoksi nykyinen traumatutkimus sai alkunsa, ja Freudin tutkimukset synnyttivät käsitteen traumasta. Traumatutkimus pohjautuu siis Sigmund Freudin lääketieteellisiin tutkimuksiin.

Lääketieteellisestä näkökulmasta ajatellen ihminen koostuu erilaisista systeemeistä, kuten aisteista ja ajatuksista. Aistit ja ajatukset ovat konkreettisesti toisistaan irrallisia järjestelmiä. Trauma avaakin reittejä yksilön irrallisten järjestelmien välille. Nämä yhteydet ovat ennennäkemättömiä, ja ne häiritsevät ja

hämmentävät trauman kokenutta yksilöä. (Luckhurst 2008, 3.) Ennennäkemättömillä yhteyksillä tarkoitetaan sitä, miten esimerkiksi hajuaisti kietoutuu trauman kielellisiin keinoihin eli kirjalliseen muotoon. Traumateoriassa on esitetty ajatus siitä, että traumassa kaksi toisiinsa nähden ristiriitaista elementtiä kohtaavat toisensa. Ensimmäinen elementti on traumaattinen tapahtuma, joka on enemmänkin rekisteröitynyt kokijaan henkiselä tasolla kuin että se olisi varsinaisesti ja konkreettisesti koettu. Täten muisto on kadonnut kokijan psyykeen ikään kuin yksilön muistin ulottumattomiin. Toinen elementti on muistijälki traumaattisesta tapahtumasta. Tapahtumasta on muotoutunut ikuinen trooppi eli kielikuva, joka jakaa psyyken kahtia. Runouden tasolla kirjaimellinen ja kuvainnollinen tapa voivat olla sopusoinnussa näiden kahden erilaisen kognition kanssa. (Hartman 1995, 537.) Kirjaimellinen ja kuvainnollinen tapa siis voivat esiintyä kirjallisessa kuvauksessa rinta rinnan. Eli suora kerronta voi yhdistyä luontevasti metaforisen kielen kanssa. Geoffrey H. Hartman (1995, 540) huomauttaakin, että traumateoria nostaa kuvainnollisen ja poeettisen kielen sekä symbolisen prosessin ylipäättään valokeilaan. Kielet ja symbolinen prosessi tahdotaan esittää asioina, jotka ovat muutakin kuin pelkkiä tehostettuja kuvauksen keinoja ja tapahtuneiden kokemuksien toiston tapoja. Hartman tuo esille, miten trauman kielellistämisen avulla on mahdollista päästä yli traumasta.

Traumateoria antaa kirjailijoille uusia tapoja tuoda ilmi traumaa ja kokemuksia. Samalla nostetaan esille kysymyksiä, miten ja miksi näitä traumaattisia asioita muistetaan. Kirjailijoille on selvinnyt, että trauman kielellistämisen tapa on esitettävä asianmukaisesti jäljittelemällä trauman muotoja ja oireita. Näitä muotoja ja oireita ovat esimerkiksi ajallisuuden ja kronologian ailahtelevuus ja romahdus. Oireita sen sijaan representoidaan toistolla ja epäsuoruudella. Trauman kokemus ja sen oireet ovat ailahtelevaisia, joten ajan ilmaisu ja kronologisuus saavat uusia, ei-perinteisiä muotoja. (Whitehead 2004, 3.) Traumateorian ja kirjallisuuden yhdistämisen seurauksena monien kulttuuriryhmien joukossa syntyi halu kirjoittaa ja tuoda julki traumaattisia kokemuksia. Halu ja into kirjoittaa traumaattisista kokemuksista on johtanut moniin merkittäviin ja tärkeisiin kirjallisiin teoksiin. Nämä teokset käsittelevät vakavia ja vaiettuja traumafiktioaiheita, kuten orjuutta ja seksuaalista hyväksikäyttöä.

Halu kirjoittaa traumaattisista tapahtumista perustuu kollektiiviseen traumaan ja siitä vapautumiseen. Varsinkin holokaustimuistelmat ovat hyvä esimerkki kollektiivisen trauman synnyttämisestä traumafiktioiteoksista. Trauman saattaminen

kirjalliseen muotoonsa jäljittelemällä trauman muotoja ja oireita on avannut ensinnäkin tabuja ja ongelmakohtia historiasta ja nykyhetkestä. Esimerkiksi toisen maailmansodan jälkeen kerääntyi laajemmin tietoa erilaisista traumaattisista kokemuksista. Maailmansodan päättyessä tutkimusten aiheiksi tulivat muun muassa holokaustista selvinneet juutalaiset, joiden kokemuksia ryhdyttiin purkamaan. (Schulman 2003, 170.) Holokaustikirjallisuuden todistajuudesta ja toisen maailmansodan tapahtumien lisäksi esimerkiksi kolonialistinen traumakirjallisuus on ollut tapa vapautua traumasta. Myös suomalaisessa kirjallisuudessa todistajuudesta edustavat esimerkiksi sotalapsielämäkerrat, joissa käsitellään omakohtaisesti sitä, millaista sota ja sotalapseus on ollut.

1.4 Traumafiktio

Traumafiktio tarkoittaa kertomuksia, joissa trauman kokemus on kielellistetty eli sitä, miten trauman kokemuksia kuvataan ja miten trauma ymmärretään. Traumaa ei kuitenkaan kuvata ja käsitellä pelkästään yksipuolisesti. Trauman ailahtelevaisesta luonteesta johtuen trauman kokijan mieli alkaa käsitellä traumaa kahdella tasolla: kuvallis-aistimellisesti ja kielellis-narratiivisesti (Knuutila 2010a, 54). Kyse on siitä, miten erilaiset trauman oireiston ilmentymät sekä kielellistymät luokituvat. Kuvallis-aistimellinen näkökulma tarkoittaa ruumiillista trauman kokemusta: aisteja ja tuntemuksia. Kielellis-narratiivinen näkökulma sen sijaan tarkoittaa sitä, että traumaa kielellistetään esimerkiksi metonymioina ja metaforina. Kuvallis-aistimelliset ja kielellis-narratiiviset tasot eivät kuitenkaan ole toisistaan kategorisesti erillään. Esimerkiksi ruumiillisuus nousee kuvallis-aistimellisuudesta symbolisemmalle tasolle eli on myös kielellis-narratiivista.

Traumafiktioteoksiksi luokitellaan monet seksuaalista hyväksikäyttöä, väkivaltaa, sota ja orjuutta käsittelevät teokset. Trauman kokemus voi olla esillä esimerkiksi teoksen omaelämäkertamuotoisuudessa tai trauman esityksen keinoissa. Kirjallisuudentutkija Ingrida Žindžiuvienė (2013, 66) muistuttaa, että kollektiivisten traumojen fiktionaaliset narratiivit tutkivat yleensä sekä henkilökohtaisia että kollektiivisiä kokemuksia. Tämä tarkoittaa sitä, että kertomukset voivat keskittyä yhden henkilön traumaan tai esimerkiksi kokonaisen kansakunnan kokemukseen. Traumaromaani-termi viittaakin kaunokirjalliseen työhön, joka representoi emotionaalista ja/tai kognitiivista reaktiota traumaan. Tämä tarkoittaa sitä, että

kaunokirjallinen työ on vastine trauman kokemukselle eli on eräänlainen trauman kielellinen ilmentymä. (Žindžiuvienė 2013, 66.) Mielenkiintoista kuitenkin on, voiko fiktiivisellä teoksella olla niin suuri vaikutus ja voima, että se kykenisi vapauttamaan trauman kokijan traumastaan. Traumafiktio tapauksessa traumastaan vapautumiseen pyrkivä yksilö voi olla niin kirjailija kuin lukijakin. Lukija voi samastua traumanarratiiviin, ja tällöin trauman kaunokirjallinen muoto voi olla merkittäväkin etappi traumasta vapautumiseen pyrkiessä.

Samastumisen kokemuksesta herääkin kysymys siitä, miten tietämistä ja tietämättömyyttä kuljetetaan traumafiktiivisissä teoksissa. Caruthilla (1996, 3) on ajatus siitä, että kirjallisuus on psykoanalyysin tavoin kiinnostunut tietämisen ja tietämättömyyden kompleksisesta suhteesta traumaattisen kokemuksen kuvauksessa. Tämä on mielenkiintoinen aspekti ja paradoksi traumafiktio tutkimuksessa. Jos trauma ei muista, onko traumaattinen tapahtuma silloin halvaannuttanut yksilön vai onko kyse pelkästään traumaattisen muistin aiheuttamasta muistamattomuudesta tai sen aiheuttamasta muutoksesta muistamisessa ja tietämisessä. Knuutila (2006, 22) nostaa samoin esille, miten trauma on mahdollista muistaa myös ruumiillisesti ja visuaalisesti kaunokirjallisuudessa. Hänen mukaansa monet traumaa koskevat esitykset ja tutkimukset korostavat pelkästään traumaan liittyvää muistamattomuutta ja siihen liittyvää trauman pakenevaista luonnetta. Psykoanalyttisen lähestymistavan näkökulmasta voidaan ajatella, että trauman kokenut yksilö on traumaattisesta kokemuksestaan niin kauhistunut, että trauman kokemus tukahdutetaan ja torjutaan. Trauman tukahduttamisessa ei ole järjellistä ymmärrystä, sillä traumaattinen tapahtuma vinoutuu yksilön mielessä vaikuttaen yksilön muistiin ja mielikuvitukseen. Todellinen trauman kokemus havaitaan vaan tiedostamattomalla tasolla eli kokemus jää täysin yksilön tiedollisen ajattelun ulottumattomiin. (Alexander 2004, 5.)

Tietämättömyys, sanomattomuus ja kirjoittamattomuus saattavat olla kirjailijan omia valintoja, jolloin autenttinen samastumiskokemus voi olla mahdollisuus. Autofiktio asettuu kirjallisten valintojen kohdalla täysin vasten fiktiivistä tekstiä. Jos traumaromaani ei perustu aitoihin kokemuksiin täysin, voiko traumatisoitunut yksilö vapautua kokemuksistaan. Tarkoitetaanko traumasta vapautumisella vain ja ainoastaan todistuksellisia teoksia, jotka perustuvat todellisiin kokemuksiin? Mielestäni on myös mielenkiintoinen ajatus, voisiko myös trauman kokenut henkilöahmo vapautua oman fiktiivisen äänensä avulla fiktiivisessä kontekstissaan. Kirjallisuudentutkija Anne Whitehead (2004, 3) huomauttaakin, että jos trauma merkitsee tapahtumaa, joka lamaannuttaa yksilön ja halvaannuttaa hänen

kielensä, miten traumaa voidaan kuvata kaunokirjallisuudessa. Traumafiktio käsittääkin siis paradoksin lamaantumisen ja kertomisen suhteesta. Ristiriitaisuus trauman kokemisen ja sen tietoisuuden ohittavan luonteen välillä on mielenkiintoinen.

Cathy Caruthin teokset *Trauma: Explorations in Memory* (1995) ja *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (1996) ovat yksiä traumafiktiokirjallisuuden tutkimuksen kulmakivistä. Caruth (1996, 5) käsittelee muun muassa, miten trauma problematisoi kokemuksen ja tapahtuman suhteen. Trauma käsittää ja kantaa mukanaan kirjallisuutta. Tästä huolimatta trauma on vastustuskykyinen kirjalliselle muodolle, ja kaunokirjallisten teosten tapauksessa kirjallisuus merkitsee narratiivisia rakenteita ja lineaarisia kulkujia. Traumafiktiossa on paradoksi, mikä vastustaa lineaaristen kulkujen ja narratiivisten rakenteiden muodostumista. Mielenkiintoista onkin, miten trauma voidaan saattaa kirjalliseen muotoonsa, jos traumaattinen tapahtuma estää trauman sanallistumisen. Caruthin ajatus trauman kirjallisuudesta sisältää myös sisällään tämän saman ristiriidan: trauman kaunokirjallinen kielellistyminen on kirjallisuutta, joskin trauman kokemuksen representaatio välttelee kirjallisuutta, yrittäen välttää konventionaalisia kaunokirjallisia rakenteita, kuten lineaarisuutta.

Whitehead (2004, 6) mukaileekin Caruthin näkökulmaa siitä, että mikäli trauma on altis narratiiviselle muodostumiselle, se vaatii tietynlaista kirjallista muotoa, joka eroaa totaalisesti konventionaalisista lineaarisista sekvensseistä. Tämä tarkoittaa sitä, että lineaarisuus ei ole traumafiktiossa samanlainen konventio kuin monissa muissa kaunokirjallisuuden alalajeissa. Kronologisuuden rikkomisella on oma funktionsa trauman kuvastamisessa. Tämä funktio on trauman pakenevaisen luonteen jäljittely. Traumaattinen kokemus ei noudata kronologisuutta edes yksilön muistissa, joten trauma sotkee myös narratiivista kronologisuutta.

Autenttisuuden arvioiminen on subjektiivista. Kerronnan tapa, jonka toinen kokee autenttisenä ja samastuttavana, voi toisesta lukijasta vaikuttaa päälle liimatulta. En tutkimuksessani pohdi trauman kuvauksen ja kielellistymisen autenttisuutta, vaan keskityn tutkimaan trauman kielellistymisen elementtejä ja tapoja. Trauman kaunokirjallisen representaation ongelmana on se, että trauman kielellistämisessä on jatkuvasti vaarana putoaminen 'fakta vastaan fiktio' -ansaan. Tämänäyppiset lukijat etsivät nimenomaisia representaatioita omista traumaattisista kokemuksistaan ja odottavat löytävänsä samanlaisia tunteita ja seurauksia. (Žindžiuviene 2013, 65.) Anne Whiteheadin (2004) ja Michael Rothbergin (2000) kehittämässä kriittisen traumafiktio teoriassa onkin tärkeintä se, että traumafiktio luo

tilaisuuden samastua trauman kokeneeseen yksilöön. Traumafiktio ei ole pelkkää viihdettä, vaan trauman kerronnallistaminen fiktiiviseen muotoon mahdollistaa lukijan samastumiskokemuksen.

Trauman kielelliseen kertomiseen liittyy sekä konkreettinen kielellistäminen toiston ja trauman oireiden kuvauksen avulla, mutta trauman kielellistämisen tapoihin kuuluu myös kielen halvaantuminen ja sen kuvaaminen. Knuutilan (2006, 22) mukaan tietämys traumareaktiosta osoittaa, miten trauman kokeneen yksilön kielellinen kapasiteetti kertoo, kuvailla ja todistaa trauman tapahtumista salpautuu. Knuutila puhuu erityisestä traumaattisesta muistista, joka säilyy visuaalisessa sekä ruumiillisessa muistissa. Traumaattinen muisti estää trauman kielellistämisen, ja hajottaa kokijan narratiivisen identiteetin. Ymmärrän narratiivisen identiteetin hajoamisen tilanteena, jossa traumaattisen muistin syntymisen seurauksena trauman kokijan kyky kielellistää ja kerronnallistaa traumaattisia kokemuksiaan vaikeutuu ja katoaa.

Trauman seurauksena muisti ja muistamisen tapa häiriintyy, mikä seuraa siihen, että kerronnallistamisen tapa ja kyky narratiivisten rakenteiden luomiseen häiriintyy – trauma synnyttää kyvyttömyyden luoda yhtenäisiä ja lineaarisia kokonaisuuksia, ja sen sijaan traumaattinen muisti rakentaa fragmentaarisia ja toistavia rakenteita. Geoffrey H. Hartman (1995, 537) mainitsee traumaattisen tietämisen sekä sen, miten lähellä traumaattisen muistin tieto on sekä oikeaa tietämistä että täyttä tietämättömyyttä. Tämän vuoksi jokainen trauman kuvaus saattaa olla pelkkää kuvitelmaa, sillä traumaattisen muistin tapauksessa ei voida luottaa siihen, että tieto traumasta on autenttista. Tieto voi olla myös keksittyä tietoa tietämättömyyden vuoksi. Tämä herättääkin kysymyksen, onko kielen halvaantuminen traumaattisen tiedon tietämättömyyden muoto vai onko kyse yksinkertaisesti siitä, että traumaattiset muistot aiheuttavat kielellisen halvaantumisen eli toisin sanoen kielen tietämättömyyden.

Tutkimuksessani traumafiktiota kutsutaan genreksi. Whiteheadin (2004, 4) mukaan traumafiktio on nouseva genre. Traumafiktio onkin varsin tuore kirjallisuuden laji, minkä vuoksi se ei ole laajasti tunnettu genre. On mielenkiintoista, että Sirkka Knuutilan (2010, 46) mukaan traumafiktio ei kuitenkaan varsinaisesti ole kirjallinen genre. Knuutila pohdiskelee artikkelissaan muun muassa käsitystään siitä, onko traumafiktio genre. Hän ajattelee traumafiktio olevan muuntuvaista, sillä trauma nimittäin muuntuu fiktioksi ja siitä erilaisiksi

kaunokirjallisuuden lajeiksi. Sen sijaan monien traumafiktio tutkijoiden (ks. esim. Whitehead 2004) mielestä traumafiktio on kuitenkin oma genrensä.

Vaikuttaa siltä, että osa asiaan kannanottoja tehneistä tutkijoista mieltääkin traumafiktio jonkinlaiseksi genreksi. Traumafiktio ymmärretään olevan traumaattista narratiivia, joka voi kuulua mihin tahansa kirjallisuudenlajiin. Kuten aiemmin mainittu, traumafiktiota kutsutaan genreksi nimenomaan sen mukautuvuuden vuoksi, sillä traumafiktio määrittyy tiettyjen kerronnallisten keinojen kautta. Kielellisiä keinoja ei yleisesti ottaen ole pidetty lajipiirteinä. Tästä huolimatta trauman kielellistymiä voidaan pitää yhdistävinä tekijöinä traumafiktio teoksissa. Teoksia yhdistää ajatus traumasta sekä niiden kielelliset keinot. Traumafiktio lajinitions on problemaattinen myös siksi, että usein traumafiktiivisiä teoksia ei leimaa tietty elementti tai aihepiiri. Voitaisiin ajatella, että trauma olisi kaunokirjallisuuden ominaisuus, jolloin traumafiktio lajitiona olisi trauman kieli itsessään.

Whiteheadin mukaan (2004, 3) genren lisäksi traumafiktio sijoittuu lomittain muun muassa postkoloniaalisen ja postmodernin kaunokirjallisuuden kanssa. Lomittain sijoittumisen seurauksena on luonnollisesti se, että traumafiktio lainaa elementtejä molemmista. Trauman ilmenemistä ja sen elementtejä on tutkittu laajalti koloniaalisessa kirjallisuudessa sekä holokaustia kuvaavissa teoksissa. Traumafiktio tunnusmerkkejä ovat kerronnan fragmentaarisuus, kerronnan ja kielen epäsuoruus, toisto ja tiettyihin paikkoihin sitoutuminen. Traumafiktio yrittää jäljitellä trauman oireistoa, mikä takaa, että trauman kielellistyneet muodot pyrkivät autenttiseen trauman oireiden jäljittelyyn (Whitehead 2004, 84.)

Knuuttilan artikkelin ongelma on se, ettei Knuuttila tuo ilmi, miksi traumafiktiota ei tule kutsua genreksi. Monissa traumafiktio tutkimuksissa on pohdittu traumafiktio lajitiona, ja tietyt asiat puoltavatkin sitä, että traumafiktio voitaisiin nähdä omana ja autonomisena genrenään. Dominic LaCapra (2001, 96) kiteyttääkin ajatuksensa traumafiktiosta genrenä: ”Mikään genre tai tiedonala ei ”omista” traumaa ongelmana tai voi tarjota sille raameja.” Roger Luckhurst (2008, 4) kommentoi LaCapran ajatusta toteamalla, että trauma onkin se tekijä, joka murtaa rajoja ja tiedonaloja. Tavallaan traumafiktio voidaankin nähdä siis omana genrenään, jolla on omat konventionsa ja piirteensä.

Vielä traumafiktiolla kuitenkin ei ole universaaleja ja vahvoja konventioita, joiden perusteella se voitaisiin luokitella genreksi yksiselitteisesti. Traumafiktiolla on kuitenkin todistettavasti oma asemansa erilaisten taiteellisten ja

todistavien representaatioiden joukossa. Traumafiktio tarjoaa institutionalisoidun historiankirjoituksen tilalle vaihtoehdon, jossa kulttuurista muistia, kuten kollektiivisia traumoja, uusitaan yksilöllisten kontekstien kautta henkilökohtaisesta näkökulmasta. Tästä hyviä esimerkkejä ovat erilaiset elämäkerrat, kuten esimerkiksi holokaustimuistelmat. Tämän lisäksi se paljastaa sekä muistin että unohtamisen osuuksia sosiaalisissa suhteissa. (Vickroy 2002, 1–5.) Laurie Vickroyn ajatus tukee traumafiktioita nimittämistä jonkinlaiseksi genreksi. Traumafiktiolla on omat tapansa toisaalta murtaa toisten tiedonalojen luomia sääntöjä ja rajoja eli se eroaa omalla tavallaan toisista genreistä. Traumafiktioita avulla esimerkiksi edellä mainitsemiani kollektiivisia traumoja voidaan avata henkilökohtaisella tasolla. Ehkä henkilökohtaisuus ja todistava ote voivat olla traumafiktioita genren kielellisiä piirteitä.

2 TRAUMAN NAAMIOIMINEN

2.1 Trauman piilottaminen

Traumafiktiossa on kyse trauman kielellistymisen ja kielellistämisen problematiikasta. Traumafiktiossa kytee ristiriitaisuus, sillä kyseessä on paradoksi trauman lamauttavan luonteen ja siitä vapautumiseen tarvittavan kielellistämisen välillä. Jos traumaattinen tapahtuma musertaa trauman kokijan ja vastustaa kieltä ja representaatiota, miten on mahdollista, että trauma voidaan narratisoida kaunokirjallisuudessa. Tämä merkitsee sitä, että trauman ja kirjallisuuden suhde ei ole yksinkertainen, vaan sitä on mahdollista tarkastella monesta näkökulmasta. Trauman vaikutusta voidaan kuvata riittävästi vain jäljittelemällä trauman muotoja ja oireistoa, kuten ajallisuuden ja kronologisuuden romahdusta sekä toistoa ja epäsuoraa kerrontaa. (Whitehead 2004, 3). Tästä syystä trauman ja kielen suhde on problemaattinen. Toisaalta trauman tulee kielellistyä, jotta trauman kokenut yksilö voisi vapautua traumastaan. On kuitenkin mielenkiintoista, miten traumaa voidaan kuvata, jos representaatio ja trauma välttelevät toisiaan.

Käytän tutkielmassani sanoja 'kielellistää' ja kielellistyä'. Trauman kielellistämällä tarkoitan sitä, että trauman kokemus, sen oireisto ja tunteet tuotetaan sanalliseen, kuten kirjalliseen muotoon. En tutki Saaran ja Irinan trauman kielellistymistä traumafiktiossa paljolti puhutun trauman todistamisen (*witnessing*) (mm. Knuutilan 2006; Knuutila 2010) näkökulmasta. Knuutila kiteyttää ajatuksen autenttisuudesta: ”Trauman muuntaminen sanataiteeksi edellyttää koetun emotionaalista läpityöstämistä, mikä merkitsee autenttista todistajuutta (witness.)” Todistamisella tarkoitetaan siis esimerkiksi omakohtaisia kertomuksia traumasta, jolloin trauman kokenut yksilö todistaa kokeneensa trauman ja käy sitä läpi kirjallisesti. Trauman todistaminen ei kuitenkaan ole yksinkertaista. Aiemmin mainittu trauman pakenevä luonne johtaa siihen, että trauma ohittaa tietoisuuden ja unohtuu. Todistaminen ja totuus eivät siis ole tutkimukseni tutkimuskohteita, vaan pohdin ennen kaikkea sitä, miten henkilöhahmojen trauman kokemukset kielellistyvät.

Irinan ja Saaran tapauksessa trauma kielellistyy trauman ja kielen paradoksista huolimatta, sillä sekä Irinan että Saaran trauma kokemukset kielellistyvät. Kielellistäminen tarkoittaa sitä, miten trauma sanallistuu kirjalliseen muotoonsa. Irinan traumaa kielellistää ulkopuolinen ja kaikkietävä kertoja, joka sanallistaa Irinan trauman kokemuksia Irinan kokijuuden kautta. Saaran kielellistää omat kokemuksensa minäkertojan kautta, sillä Saara on romaanin minäkertoja. Trauma kielellistyy, kun

kertoja kertoo traumatilanteesta. Kielellistämisen ja kielellistämisen välinen hienovarainen raja onkin varsin mielenkiintoinen; varsinkin Irinan traumakokemusten kuvauksessa. Irinan traumaattiset kokemukset kielellistää ulkopuolinen kertoja, kun taas Saaran minäkertoja kielellistää Saaran kokemuksia. *On rakkautes ääretön* -romaanin minäkertojana on kuitenkin lapsi, jonka näkökulmasta kerrotaan ja kuvaillaan. Tästä syystä voidaan myös sanoa, että Saaran trauma myös kielellistetään. Saara ei nimittäin aina kerronnassa ja kertojana ole tilanteen hallitsijana, vaan trauma kielellistyy satunnaisesti.

Saaran minäkertojan sekä Irinaa kielellistävän ulkopuolisen kertojan tavoissa ilmaista traumaa ilmenee paljon piilottamista. Usein tämä piilottaminen ilmenee nimenomaan henkilöhahmon kuvauksessa. Irinan ja Saaran tapauksissa piilottamiset ilmenevät samankaltaisella kaavalla. Irinan kokemuksia kielellistävä kertoja sekä Saara kuvailevat traumaa aiheuttavia henkilöhahmoja mielenkiintoisilla tavoilla. Irinan trauma on kollektiivinen trauma, sillä Irinaa ympäröivässä miljöössä traumaa aiheuttaa sota. Saaran tapauksessa traumaa aiheuttaa hyväksikäyttävä ukki. Tämän vuoksi onkin mielenkiintoista tarkastella, miten eri henkilöhahmojen kuvailuissa trauman piilottaminen ilmenee kielennetyssä muodossa.

Varsinkin Irinan ja hänen kasvattiäitinsä välit ovat arat ja hankalat, jopa vaaralliset:

Irina ennätti hädin tuskin räväyttää silmänsä auki, kun Äiti-Saskia jo oli hänen kimpussaan. Äiti-Saskian kädet tarrautuivat Irinan hiuksiin ja niskaan ja riuhtaisivat hänet ylös vuoteesta. Äiti-Saskian kasvoihin oli revennyt rosainen haava, joka huusi ja huutaessaan pursui sylkeä. ”Senkin syöpäläinen!” Äiti-Saskia kiljui. ”Senkin suomalainen torakka!” (IK 92)

Kertoja kuvailee Irinan näkökulmasta Äiti-Saskiaa hurjistuneeksi, miltei villipedon kaltaiseksi. Irina kuvailee sitä, miten Äiti-Saskian kädet ’tarrautuvat’ häneen ja miten Äiti-Saskia ’riuhoo’ Irinaa. Sanojen konnotaatioissa on negatiivisuutta, mikä lietsoo negatiivista ja traumaattista ilmapiiriä. Äiti-Saskian fyysisen käytöksen ohella on oleellista, miten Saskian ulkonäön kuvaaminen linkittyy tämän huutamiin sanoihin sekä siihen, että Äiti-Saskia ’huusi’ ja ’kiljui’. Äiti-Saskia rinnastuu johonkin epäinhimilliseen olentoon, jonka suu on pelkkä reikä ja joka vain kiljuu ja jonka otteet ovat rajut ja vaaralliset. Äiti-Saskia on yksi niistä henkilöhahmoista, jonka ulkomuoto ja käyttäytyminen herättävät trauman kielellistymisen. Kertojan kielellistämistä Irinan kokemuksista paistaa epätoivo, kun Irinaa riuhdotaan ja hänen tarrataan.

Irina kokee kasvattiäitinsä epäinhimillisenä ja pelottavana olentona, mikä heijastelee Irinan traumatisoitunutta ajatusmaailmaa. Se, miten kertoja kuvaa Irinalle traumaattista henkilöahmoa, voidaan nähdä eräänlaisena trauman heijastumana. Tämä heijastuma tarkoittaa sitä, miten traumaattinen sävy välittyy kielessä. Trauma ikään kuin heijastuu kielellisistä muodoistaan. Traumaattisen sävyn lisäksi Irinan kokemuksia kielellistävän kertojan kerronnassa on groteski sävy. Groteskin ominainen piirre on kuvauksen ja kerronnan poikkeaminen luonnollisesta ja normaalina pidetystä (Perttula 2010, 22).

”Kasvoihin oli revennyt rosoinen haava” ja ”pursui sylkeä” -esimerkit vahvistavat sitä, millainen tunnelma tilanteessa on, ja millaisena Irina näkee Saskian eli miten ulkopuolinen kertoja kertoo tilanteesta. Irinan kokemukset kasvattiäidistään kielellistyvät kertojan kerrontaan, ja kerronta on traumaattisesti väritynyttä. Irinan avatessa silmänsä kerronnan näkökulma vaihtuu hänen näkökulmaansa. Tämä asennon muutos muuttaa kerronnan traumaattiseksi kerronnaksi ja kuvailuksi. Näkökulman vaihtuessa Äiti-Saskia muuttuu samalla epäinhimilliseksi olioksi, jonka kasvoissa on reikä, josta lentää sylkeä. Äiti-Saskian kuvailu on kuvallis-aistimellista kerrontaa, sillä se perustuu Irinan omiin aistihavaintoihin. Kielellis-narratiivinen taso näkyy kuitenkin metaforisuudessa, sillä Äiti-Saskiaa verrataan inhimilliseen olentoon.

Irinan näkökulmasta kerrottu kuvaus Äiti-Saskiasta paljastaa ennen kaikkea heidän hurjan ja väkivaltaisen kohtaamisensa, mutta Äiti-Saskian ulkonäön kuvaus ilmentää, miten traumaattisesta näkökulmasta Irina tarkkailee uutta kasvattiäitiään. Kertoja kielellistää Irinan aistihavainnollista kokemusta kasvattiäitinsä kasvoista groteskisti: ’Äiti-Saskian kasvoihin oli revennyt rosoinen haava, joka huusi ja huutaessaan pursui sylkeä’. Huuto vaikuttaa Irinan ajatuksissa olevan itse reiästä, ei ihmisestä, jossa reikä on. Äiti-Saskian kuvaus on eräänlainen groteski mahdottomuuskuva (Perttula 2010, 280), joka ei voi olla totta. Se tapahtuu Irinan omassa ajatusmaailmassa, hänen hahmottaessaan kasvattiäitinsä kasvot groteskisti. Mahdottomuuskuvasa on kyse aistien avulla kuvatusta tilanteesta, jossa ilmenee muun muassa groteskeja metaforia. Irinan tapauksessa kyse on näköaistista. Mahdottomuuskuvat ovat hänen tapansa ilmentää traumaa, kielellistää sitä. Mahdottomuuskuvat ovat nimensä mukaisesti mahdottomia kuvauksia, mikä mielestäni hahmottaa Irinan tapauksessa ilmenevää trauman groteskia kielellistymää.

Mahdottomuuskuvat ovat myös metaforia. Irinan kokemusten kuvaamisessa groteskit metonymiat ja metaforat ovat varsin yleisiä.

Kirjallisuudentutkija James Bergerin (2004, 576) mukaan trauma onkin eräänlainen metaforakone. Metaforat ja muut symboliset muodot ovat muodostuneet trauman oireiston pohjalta. Trauman oireisto ja tietenkin trauma itsessään tuottaa metaforista kieltä. Irinan tapauksessa yksi trauman kielellistämisen keinoista on lintumetaforien käyttäminen, varsinkin henkilöiden kuvaaminen linnun piirteiden avulla. Ihmisten kuvauksiin liitettävät eläinten piirteet ja ominaisuudet tarkoittavat zoomorfismia ja Irinan näkökulmassa ihmistä kuvaavissa lintumetaforissa on kyse siitä, että niissä kertoja luonnehtii jotakuta Irinan lähipiirin ihmistä lintujen piirteiden avulla.

Zoomorfistinen kuvaus edellyttää tietämystä eläimestä, jonka piirteillä ihmistä luonnehditaan, ja esimerkiksi linnun käsitteeseen ajatellaan kuuluvan siivet, nokka ja jonkinlainen ääni, esimerkiksi sirkutus. Kirjallisuudentutkija Karoliina Lummaan (2010, 86) mukaan lintumaisuus tarkoittaa oletuksiamme linnusta ja sen olemuksesta. Mielenkiintoista onkin, että Irinan lähipiirin ihmisiä ei kuvata biologiseen tietoon perustuvilla ja selkeillä tosiasiatiedoilla. Lintuja kuvataan vain pintapuolisesti, mikä viittaa, että Irina pysyttelee pintapuolisissa kanssakäymisessä kasvattivanhempiansa kanssa. Kielellistymät heijastelevat siis myös vuorovaikutussuhteita.

Tärkeämpi kysymys trauman metaforisen luonteen kannalta on, miksi uusien vanhempien oikeat ja inhimilliset, mutta surulliset ja väkivaltaiset piirteet piilotetaan lintuuden alle. Lintumetaforien vuoksi trauma kielellistyy sekä kuvallisaistimellisella että kielellis-narratiivisella tasolla. Ruumiillisuus hahmottuu siinä, miten Äiti-Saskian kädet ovat siivet, hänen huutonsa on kiljuntaa ja hän liikkuu siipiään piiskaten. Kielellis-narratiivisella tasolla kieli saa trauman piirteitä, kun lintuus on piilottamisen keino. Todellinen henkilöahmo inhimillisine piirteineen kuvataan traumaattisesta näkökulmasta lintujen piirteiden avulla: ”Mies oli niin pitkä, että hän oli painunut kumaraan ja muuttunut laihaksi linnuksi” (IK 49). Tässä kuvailussa Isä-August näyttäytyy surullisena hahmona, ja asian vaikuttavuutta vahvistaa, että kyseessä on ensimmäinen kerta, kun Irina näkee Isä-Augustin. Kertojan kuvaus vaihtuu Irinan näkökulmaan, ja Isä-Augustia kuvataan Irinan aistihavainnoista käsin kokonaisvaltaisesti linnun piirtein. Niiden avulla luonnehdittu ihminen näyttäytyy hauraana ja surullisena, uhrinomaisena ja luovuttaneena. Isä-Augustia kuvaavat linnun piirteet eivät ole uhkaavia tai pelottavia, sillä Irinan aistihavaintojen ja kielikuvallistamisen avulla Isä-Augustista hahmottuu surullinen, anteeksipyytelevä ja hauras kuva – hahmo, joka herättää Irinassa sääliä.

Henkilöhahmojen kuvaus on trauman kielellistynyt muoto siitä syystä, että kuvaus kietoutuu pelkästään lintumetaforien ympärille. Kuvaus on traumaattisesti väritynyttä, vaikka Irina ei kuvaisikaan pelkästään traumaa aiheuttavaa henkilöhahmoa. Trauma levittäytyy kielen avulla koko Irinan narratiiviseen muistiin. Narratiivinen muisti tarkoittaa muistia, jossa on mukana kerronnallisuus, jonka mukana tulee myös lineaarisuus. Tavallisessa narratiivisessa muistissa yksilö voi narratisoida kokemuksiaan sekä asettaa ne kronologiseen järjestykseen. Traumaattisessa narratiivisessa muistissa kuitenkin kielellistää trauma on muuttunut, kerronnallisuus on kietoutunut pelkästään traumaattiseen kielenkäyttöön. Metaforakone saa polttoainetta traumasta. Narratiivinen muisti saa siis traumaattisen kielen elementtejä osakseen.

Lintumetaforia tutkiessani olikin mielenkiintoista huomata, miten eri tavalla lintu-Augustia sekä lintu-Saskiaa kuvataan Irinan näkökulmasta. Kasvatti-isää luonnehtivat lintumetaforat ovat positiivisempia kuin kasvattiäitiä luonnehtivat. Tutkija Irene Virtalan (2004, 46, 54) mukaan kasvattivanhemmuus näyttäytyy sotalapsikirjallisuudessa vaikeampana kuin biologinen vanhemmuus. Kasvatti-äidin ja tyttären suhde on ongelmallinen, mutta lapsen ja uuden kasvatti-isän suhde on erilainen. Sotalapsikirjallisuudessa on tapana, että lapsen ja uuden kasvatti-isän suhdetta kuvataan positiivisesti. Tämä kasvattilapsen ja -vanhempien välisen suhteen mielenkiintoinen ongelmallisuus keskittyy tässä tapauksessa vain sotalapsikirjallisuuteen. Varsinkin äiti–tytär-suhteen ongelmallisuuden voi päätellä siitä, miten Irina kuvaa hänen ja kasvattiäitinsä suhdetta sekä siitä, miten Irina kuvailee kasvattiäitinsä ulkonäköä, habitusta ja käytöstä. Heidän suhteensa ongelmakohdat saavat traumaattisen kielellistymän muotonsa ja hahmottuvat traumaattisena kerrontana ja kuvailuna.

Yksi tämänkaltainen traumaattinen kuvailu linkittää Äiti-Saskian pelottavaan ja aggressiiviseen lintuun: ”Äiti-Saskia leijui ilmassa ja alkoi lentää raskailla siivillä ilmaa piiskaten Irinaa kohti” (IK 128). ”Piiskata” on verbinä aggressiivinen ja nopeuttaa kerronnan rytmiä – jännitys kahden henkilöhahmon välillä tiivistyy. Kerronnan rytmin kiivaus ilmentää Irinan ja Äiti-Saskian suhdetta, joka on myrskyisä ja arvaamaton. Myös kerronnan rytmin vaihtuminen herättää kysymyksiä siitä, miten trauma ilmenee kerronnan rytmissä. Irinan näkökulmasta tapahtuvassa kerronnassa kerronnan rytmi muuttuu intensiiviseksi ja kohdistaa huomion piiskata-verbin ympärille rakentuvaan tilanteeseen. Irinan tapauksessa trauma ilmenee siis myös kerronnan kiivautena.

Äiti-Saskian ja Isä-Augustin lisäksi kertoja kuvaa Irinaa tämän omasta näkökulmasta linnunpiirteiden avulla. ”Hän liiteli mustalla yötaivaalla” (IK 43) - esimerkissä Irina kuvittelee itsensä linnuksi, joka liitelee mustalla yötaivaalla. Irina yhdenvertaistaa itsensä lintuun, mikä poikkeaa aiemmista esittelemistäni lintumetaforista. Irina ei suoranaisesti sano olevansa lintu, mutta taivaalla liitely paljastaa kytköksen Irinan ja hänestä käytettyjen lintukielikuvien välillä. Irinan kokemusta kuvaavassa metaforassa ei kielellistetä lintua ja sen elementtejä eikä kytketä Irinaan lintumaisia piirteitä, kuten siipiä: hän vain liitelee mustalla taivaalla. Itsensä yhdistäminen lintuun on mielenkiintoinen ja muista lintumetaforista poikkeava elementti, sillä muut henkilöhahmot, kuten Äiti-Saskian, Irina hahmottaa lintujen ominaisuuksien avulla.

Tämän lisäksi onkin mielenkiintoista, että myös Saara kuvailee itseään lintuna: ”Pian olen kevyt ja puhdas ja voin pyrähtää lentoon ja viedä Sashan ja Pentin linnuntietä Saksaan” (ORÄ 101). Myös Saara siis liittää itseensä linnun piirteitä. Molemmat, sekä Saara että Irina, haikailevat lentävänsä linnun lailla. Tämä lintumetafora on heidän tapansa kielellistää vapaudenkaipuaan. He tahtovat lentää pois traumastaan linnun lailla. Lintumetafora itsessään on siis molempien päähenkilöiden trauman kielellistämisen keino, jolla he pyrkivät vapautumaan traumaattisista kokemuksistaan.

Lintumetaforien lisäksi Irinan näkökulmasta tapahtuvissa kuvailuissa ilmenee jonkin verran muita eläinmetaforia. Jos eläinmetafora keskittyy kuvaillun henkilön ulkonäköön, se ei saa samanlaista väheksyvää kaikua kuin eläinmetafora, joka keskittyy henkilön käyttäytymiseen. (Koski 1992, 23). Isä-Augustia kuvataankin ulkonäöllisesti lintuna, kun taas Äiti-Saskia on lintumaisen pelottava piiskaavine siipineen ja eläimellisine piirteineen. Epäimarteleva eläinmetafora on yksi trauman kielellistynyt muoto. Trauman eläinmetaforaksi määrittelen metaforan, jossa traumaattiseksi koettu henkilöhahmo saa trauman kokijan näkökulmasta traumaattisia piirteitä, kuten tietynlaisia verbejä tai adjektiiveja. Isä-Augustin tapauksessa trauman metafora toteutuu osittain, sillä Isä-August linkittyy vahvasti Äiti-Saskian, yhden trauman aiheuttajan, yhteyteen.

Metaforien laajuus sekä monipuolisuus onkin mielenkiintoinen elementti Irinan kokemuksista kertovan kertojan kerronnassa. Metaforien tarkoituksena on symboliikan avulla peittää tai kieltää trauman aiheuttama särö yksilössä (Berger 2005, 345). Irinan kokemuksiin liittyvien lintumetaforien ja yleisen

kielellisen symboliikan takana saattaa siis olla tapa peittää trauman aiheuttajia sekä jo aiheutunutta trauman kokemusta. Metaforisuuden ideana on hävittää eli piilottaa trauman aiheuttamat vammat, esimerkiksi Äiti-Saskian aiheuttamat traumat Irina piilottaa lintuuden alle.

Saara kuvaa uutta, mutta järkyttävää hyväksikäyttötilannetta seuraavasti:

– Miepä näytän, miten mummolassa leikithään, kuiskaa ukki. Minua ei haluta leikkiä. Kerään sylkeä suuhuni. Ehkä ukki nukahtaa, jos syljen hänen silmänsä sammuksiin. Ukki aavistaa suunnitelmani ja vetää silmien päälle naamarin. Hän näyttää rumalta merirosvolta. (ORÄ 12)

Groteskilla leikkimetaforan varjolla ukki pehmittää tulevaa fyysistä kipua aiheuttavaa hyväksikäyttöä. Saaran traumallistunut puhe on erittäin metaforista, mikä on merkittävää sen suhteen, miten Saara kielellistää traumaansa. Metaforia käytetään kuvaamaan kuvaamatonta ja esittämätöntä, mutta metaforien tärkeys piilee siinä, että niiden avulla traumaa voidaan kerronnallistaa. Trauman kerronnallistaminen ja siten prosessoiminen mahdollistaa identiteetin uudelleen rakentamisen. Metaforat voivat olla viitteitä ja viittauksia traumaattiseen kokemukseen. Samalla metafora voi olla sekä muisto traumasta että merkki paranemisprosessista. (Anker 2017, 83) Saaran itsensä ja Irinan kuvaamiseen käytetyissä traumaattisissa metaforissa tiivistyy se, miten he rakentavat identiteettejään ja käsittelevät traumaa.

Metafora on epäsuora keino käsitellä ja kielellistää traumaa, mutta poeettisen kielen, kuten kielikuvallisuuden, avulla trauma kielellistyy, kokemus prosessoituu ja lopulta tapahtuu traumasta vapautuminen. Metaforinen kieli on kielellis-narratiivisen tason kielellistymä. Tätä tasoa voidaan käyttää myös apuna traumasta vapautumiseen. Saara ajattelee ukin ajatuksissaan merirosvoksi, jotta voisi vapautua ukin aiheuttamasta traumasta – nyt joku toinen tekisi kamalia asioita. Saara kuvaa ukkia merirosvona eli kielellistää ukin joksikin muuksi. Trauma hakee muotoaan visuaalisen näkökulman kautta. Siten trauma muuttuu kielelliseksi. Mielen prosessointi tapahtuu kielellisen ja visuaalisen ilmaisun välillä. (Saltzman & Rosenberg 2006, xii.)

Metaforassa on kyse siitä, että lempeästä ukista tulee jokin toinen, merirosvo. Ukista tuli 'ruma merirosvo', sillä hän 'vetää silmien päälle naamarin'. Naamari ei todellakaan ole yksioikoinen trauman metafora, vaan tähän metaforaan kytkeytyvät sekä Saaran halu peittää itseltään teon todellinen tekijä sekä saada samalla tekijäksi jokin pelottava, hirvittävä ja tuntematon henkilö – merirosvo. Saara yrittää

peittää itseltään teon todellisen tekijän. Hän yrittää piilottaa itseltään totuuden. Traumaattisen kielen havaitsee siitä, millaisen sävyn Saaran aistihavainnot synnyttävät. Keholliset tuntemukset ovat kuvallis-aistimellisen tason kielellistymiä, sillä ne perustuvat aistihavaintoihin. Tilanne on pelottava, olotila ahdistava ja kokonaisuudessaan Saara aistii ukin tuntemattomana merirosvona, joka on uhka. Merirosvo edustaa kaikkea sitä väkivaltaa, jota Saara joutuu kokemaan. Kuitenkin, merirosvonaamari peittää alleen kaiken väkivallan, nöyryytyksen ja kivun. Merirosvonaamari, leikki ja tyrske ovat Saaran kerronnallisen muistin trauman kielellistyneitä muotoja. Ne ovat kielellistyneet metaforien muotoon. Metafora itsessään voi viitata traumaattiseen tapahtumaan tai traumaattiseen muistoon. Metaforinen ajattelu on normaalia ja jatkuvasti läsnä yksilön ajattelussa sekä merkki yksilön sielunelämästä, sekä tiedostetusta että tiedostamattomasta ajattelusta (Lakoff & Johnson 1980, 244).

Traumaattisen kielellistymisen näkökulmasta on merkittävää, että naamarillaan ukki peittää nimenomaan silmänsä: ukin tutut silmät katoavat ja niiden tilalle ja peitoksi tulee pelottava ja tuntematon silmäpari, joka huokuu ilkeyttä ja vierautta. Saaran näkökulmasta tapahtuvasta kuvailusta on löydettävissä myös piilottamisen ja piiloutumisen vastakohtaisuutta. Joissakin tapauksissa naamarin takaa paljastuu myös jotakin:

Yöpaita ei tule. Nielen itkun syvälle. Minähän olen iso ja reipas. En ollenkaan yhtä heikko ja surkea kuin ukki, joka leikin loputtua riisuu merirosvonaamarin ja pillahtaa itkuun. Painan ukin kasvoille peiton ja tyrske jää siihen. (ORÄ 13)

Raiskauksen lopuksi ukki riisuu ”merirosvonaamarin” ja ”pillahtaa itkuun”. Kun ukki on ottanut naamarinsa pois ja paljastanut todellisen itsensä, peittää Saara ”painaa ukin kasvoille peiton ja tyrske jää siihen”. Saara on itse myös aktiivinen peittäjä. Totuuden paljastuessa naamarin alta ei Saarakaan tahdo nähdä sitä ukkia, joka on joka tapauksessa itse syyllinen kauhean merirosvonaamarin takana. Peittämisen tarkoituksena on peittää trauman aiheuttajan lähde. Tämän vuoksi ukin katumuksen kuvailu on Saaran näkökulmasta kielen traumatisoitumisen kielellistämistä. Saara työöstää traumaansa kriittisesti, mutta piilottaen sitä. Idea trauman työöstämisestä merkitsee sitä, että trauman kokenut yksilö kykenee säilyttämään empatiakykynsä liittäessään yhteen kauhun ja tiedon eli emotionin ja kognition. (LaCapra 2004, 118–119.) Saara säilyttää empatiakykynsä trauman aiheuttajankin läsnä ollessa. Tämä

empatia välittyy Saaran käyttämistä sanavalinnoista. Hän kuvailee ukkia surkeaksi ja heikoksi, mistä välittyy tunteenkuvausta.

Mielenkiintoista onkin, että myös Irinan trauman kielellistämisesssä ilmenee myös eräänlainen naamari, joka riisutaan. Irina kuvittelee isänsä ”naamarin” riisumisen kautta:

Toisinaan Irina kuvitteli miten isä tarttui kaljuunsa ja rullasi sen takaraivolle ja sen alta paljastui pieni, pelosta vapiseva porsas. Irina tiesi, että se oli lapsellinen kuvitelma. Silti hän kuvitteli, varsinkin öisin. Hän lohduttautui sillä, että hän oli lapsi ja hänen kuului kuvitella lapsellisia kuvitelmia (IK 18).

”Isä tarttui kaljuunsa ja rullasi sen takaraivolle” kuvaa groteskisti sitä, miten Irina pitää isänsä kasvoja naamarina, joka riisutaan pois kasvoilta. Naamarin takaa paljastuu pieni, pelokas ja avuton eläin, sian poikanen. Irina rinnastaa isänsä eläimeen, joka on avuton. Irinan silmissä isä yrittää olla vahva ja rohkea, mutta todellisuudessa kaiken alla on vain mies, joka on yhtä pelokas ja inhimillinen kuin kuka tahansa muu. Iso mies, joka on kuin ’pelosta vapiseva porsas’ herättää surullisen, mutta inhimillisen mielikuvan sodan aiheuttamasta pelosta ja uhasta. Irinan ajatus naamarista ja sen riisumisesta viittaa siihen, että Irinalla on käsitys siitä, että ihmiset piilottavat todelliset tunteensa ja ajatuksensa. Hänen isänsä kivikasvojen alla onkin toisenlainen totuus.

Irina kuvittelee isänsä kasvoille naamarin, ja syynä voi olla tarve piilottaa ikäviä muistoja naamarin alle. Muisto traumasta hautautuu ja se vaikuttaa trauman kokeneen minän toimintaan (Alexander 2004, 5). Irinan maneerit, ajatukset ja toiminnat pohjautuvat hänen trauman kokemukseensa ja traumaattisiin muistoihinsa. Jopa lähipiirin kasvojen piilottaminen voidaan tulkita reaktiona ja oireena Irinan omasta historiasta. Naamari on piilottamisen keino, jolloin se on kielellis-narratiivista kielellistymistä. Irina piilottaa muistoja tiedostamattaan eikä hän tahdo kohdata totuutta. Tästä syystä onkin mielenkiintoista, miten Irina kuvaa isänsä riisumassa tätä ”naamaria”. Muistot kuoriutuvat esille verhojen takaa.

Tietoisuus lapsellisesta kuvitelmasta on erityisen mielenkiintoinen tapa kielellistää traumaa. Irina piiloutuu lapseuden taakse. Hän leikkii lasta, jotta saa kuvitella. Irinan mielikuvitus on siitäkin huolimatta varsin heikko, sillä hän joutuu vakuuttelemaan itselleen, että hänen kuvittelemansa asiat ovat normaaleja lapsen ajatusmaailmalle. Mielikuvitus onkin lapsen tärkeä voimavara, ja sillä on ehdottomasti oma paikkansa traumaattisia tapahtuvia käsittelevissä leikeissä (Saari 2000, 265).

Irian leikkiminen ei ole varsinaista leikkimistä, vaan eräänlaista leikittelyä erilaisilla ajatuksilla.

Lintumetaforat siirtyvät Irian metaforisen kielen mukana. Irina luonnehtii pommikoneita painajaisunen linnuiksi, jotka tiputtamallaan munilla eli pommeillaan pirstaloivat Helsingin:

Nyt painajaisunen linnut olivat tiputelleet mustalta taivaalta muniaan, jotka olivat talojen katoille ja kaduille ja puistoihin tipahdellessaan pirstoutuneet ja levittäneet pirstaleillaan hävitystä niin, että kaupunki oli mennyt rikki eikä juuri kukaan nauranut. Kaupungin ruhossa oli reikiä, kaupungin raajoista vuoti verta. Kaupungin suolet olivat paljastuneet. Siellä täällä peittivät laudat ikkunoita ja kaduille kasaantunutta rojua oli työnnetty seinustoille. Ihmisten kasvoista näki, että Helsingistä oli tullut iso hautausmaa. Heidän suunsa lauloivat äänettömiä virsiä. (IK 23).

Irian entisen kotikaupungin kuvaus on sydäntä särkevää ja groteskia. Irina kuvaa sitä, miten kaupungin suolet ovat paljastuneet ja miten kaupungin ruhossa on reikiä. Irina kuvaa miljöötä varsin suorasukaisella, mutta metaforisella tavallaan. Mikään ei ole realistista, kaikki on piilotettu kielikuvien taakse. Irina ei suoranaisesti kuvaa luontoa, mutta kaupunkimiljöön inhimillistäminen on jo itsessään keino ilmaista trauman kokemusta. Irina palaa traumaattisiin muistoihinsa deiktisellä ilmauksella ”nyt”. Kertojan ääni hälvenee deiktisyyden vuoksi Irian näkökulman tullessa vahvemmin esille. Irina pohtii lintuja, jotka ovat oikeasti pommikoneita. Irian aistihavainnot ovat pysäyttäviä, vaikka tilannetta ei kyseisessä hetkessä havainnoidakaan reaaliajassa. Muisto voi olla yhtä vahva muisto aistillisesti. Aistihavaintojen vuoksi Irian traumaattinen kieli sijoittuu kuvallis-aistimelliselle tasolle. Irian metaforinen muistelu muodostaa aistien, näön ja kuulon, avulla muodostaa traumaattisen kokemuksen muistosta selkeän kuvan.

Kaupunginkuvauksesta hahmottuu myös eräänlainen aspekti Irian omasta traumasta ja pelosta. Irian kerronnan tahti on kiihtyvä. Monipolviset virkkeet muistuttavat hengästyttävän nopeaa kerrontaa. Kiivas tahti kertoo Irian omasta suhtautumisesta muistoon. Sanojen rytmillä on omanlaisensa tapa kielellistää trauman kokemuksia. Irian normaalisti hyvin niukka ulosanti muuntautuu trauman kokemusten kielentyessä. Irian oma ääni kuitenkin paljastuu groteskien sanavalintojen kautta, sillä muuten lapsenomaisen naiivi metaforisuus rikkoontuu vastenmielisten ilmaisujen vuoksi. ”Kaupungin suolet” ja ”ruhossa oli reikiä” astuvat esille Irian omissa trauman kielentämisen piirteissä. Irina myös osoittaa

kerronnassaan omia tunteitaan. Aivan kuin Irina kertoisi itsestään kuvatessaan Helsinkiä. Helsinki on jo taaksejäänyttä elämää, mutta joka tapauksessa kaupunki kärsii sodan tuhoista.

Saarakin kuvaa jonkin verran miljöötään. Kaikki miljöön kuvaukset linkittyvät trauman metaforisiksi kielellistymiksi:

Muutun metsäneläimeksi, valppaaksi ja nopeaksi. Kiedon puun ympärille käsivarteni. Otsani painan vasten voimakasta runkoa. Puu kuiskaa minulle, että ihmislapsenakin saan nauttia metsän voimasta ja rakkaudesta. Jalkapohjissa pistelee. Astun sirkkeliäkiolle ja upotan kivun sahanpuruihin. Auringonsäteet räjähtävät sirkkelinteristä silmiini. (ORÄ 64)

Saaran puheessa luonto personifioituu. Puu inhimillistyy niin, että se kuiskaa Saarelle metsän voimasta ja rakkaudesta. Luonnon inhimillistäminen onkin Whiteheadin (2004, 65) mukaan yksi merkki siitä, miten trauman kokenut yksilö pyrkii muistamaan menneisyyden tapahtumia. Myös pelkkä maisema itsessään saattaa olla merkki traumaattisesta muistosta. Maiseman traumaattisuus paljastuukin Saaran kuvailuista. Harmoninen, jopa hempeä luonnon kuvailu saa uuden sävyn, kun Saara nimittää aluetta sirkkeliäkioksi.

2.2 Traumaattinen muisti, tietämättömyys ja kielen halvaantuminen

Kirjallisuudentutkija Sirkka Knuuttila (2010a, 54) huomauttaa, miten akuutti psyykkinen trauma aiheuttaa muistiin häiriötilan, jossa inhimillinen muistaminen muuttuu. Mielen toiminta muuttuu äkillisen ja ylivoimaisen kokemuksen aikana. Knuuttila puhuukin eräänlaisesta traumaattisesta muistista (mt., 54; ks. Knuuttila 2010b, 43), joka käynnistyy shokkitilan vuoksi. Traumaattinen muisti syntyy psyykkisen trauman aiheuttavasta emotionaalisesta häiriötilasta. Tällöin inhimillinen, tavallinen muisti muuttuu traumaattiseksi muistiksi. Tämän muutoksen takia verbaalinen ja narratiivinen muisti irrottautuu trauman muistikuvasta. Traumaattinen muisti mallintaa trauman kokijan tunteita sekä tietämisen tapaa. Tämä johtaa välttämiskäytökseen.

Traumaattista muistia kutsutaan Knuuttilan mukaan myös osuvasti ”unohtamisen muistiksi”. Itse sovellan unohtamisen muistia tietämättömyyteen sekä siihen, miten kielet halvaantuvat teosten päähenkilöiden ajatuksissa. Pidän tietämättömyyden ja halvaantuvan kielen käsitteitä osana traumaattista muistia, sillä koen, että traumaattinen muisti aiheuttaa tietämättömyyttä sekä kielen halvaantumista,

sanojen puuttumista ja unohtumista. Tarkoitan tarkemmin kielen halvaantumisella sitä, että henkilöahmolla ei sanoja tai sanat ovat unohtuneet. Sanat saattavat olla siis olemassa, mutta ne jäävät sanomatta tai muistamatta trauman luonteen vuoksi.

Caruthin (1996, 3) mukaan kirjallisuus ja traumaattinen kokemus liittyvät sekä tietämiseen että ei-tietämiseen. Traumakirjallisuudessa käytetyt kirjalliset keinot tuovat esiin traumaattisten kokemusten luonnetta, mutta myös sitä, mitä trauma estää trauman kokijaa näkemästä. Onko trauma siis tietoisuuden ulottumattomissa ja voidaanko ajatella, että trauma aiheuttaisi tietämättömyyttä? Saaran tapauksessa voin käyttää nimitystä ”tietämättömyys” kuvaamaan Saaran ajatusmaailmaa traumaattisiin kokemuksiinsa liittyen. Saara ei varsinaisesti ole tietämätön asioista: hän tietää, että raiskaus sattuu ja se on väärin. Toisaalta tietämättömyys liittyy Saaran tapauksessa löyhästi hänen ikäänsä ja luonnollisesti hänen naiviuteensa.

Saaran tietämättömyys näkyy siinä, että Saara ei ole puhunut kenellekään hyväksikäytöstä, ja ukin syyllistävässä merkityksessä käyttämä ’hyvä tyttö’ -lausahduksessa on pohja sille, miksi Saara on tietämätön, sanaton. Ukin käyttämä Ukki tahtoo -mantra muodostaa Saaran ympärille tietämättömyyden ilmapiirin, sillä Saara ei tiedä, millä nimellä kutsua hyväksikäyttöä, vaikka Saara selkeästi ymmärtää, että hänelle tehtävät asiat ovat salaisia, vain hänen ja ukin välisiä tapahtumia. Hyväksikäyttö on Saaralle jotakin, jota ukki tahtoo ja jota tahtoo myös Saaran tahtovan. Saaran ajatuksista kuultaa suoraan se, miten Saara kammoksuu hyväksikäyttötilanteita.

Saara ei kuitenkaan pysty kielellistämään tapahtumia siihen muotoon, että hän ymmärtäisi hänelle tapahtuvan jotakin laillisestikin väärää. Saaran tapauksessa tietämättömyys linkittyy Saaran ikään ja elämäntilanteeseen. Sanattomuus on kielellis-narratiivisen kielellistymisen tason keino. Myös sanattomuus on narratiivinen keino kielellistää traumaa. Saaran miellyttämisenhalu pitää hänet sanattomana, aivan kuin hän olisi tietämätön hänelle tapahtuvista vääryyksistä. Saaran salaisuuden säilyttämiseen ja kertomatta jättämiseen liittyy nimenomaan traumasta kertomisen tasot. Nämä tasot, jotka limittyvät luontevasti toistensa kanssa, kertominen ja kertomatta jättäminen, nivoutuvat traumafiktiossa toisiinsa limittyen (Caruth 1996, 7–8).

Tietämättömyys kietoutuukin yhteen sanattomuuden kanssa, sillä Saaralla ei ole sanoja hyväksikäytölle. Sanattomuus liittyy ennen kaikkea trauman

lamauttavaan luonteeseen, mikä tarkoittaa sitä, että Saaran normaalista inhimillisestä muistista on muotoutunut traumaattinen muisti. Saara on siis verbaalisesti estynyt – hän ei kykene tuottamaan sanoja, joilla voisi puhua traumaattisista kokemuksistaan kenellekään, edes itselleen. Samaten kerronta vaikuttaa siihen, miten sanattomuus ja tietämättömyys ilmenevät trauman kuvastajina. Minäkertojan tavat kuvailla ja kertoa voidaan linkittää siihen, että Saara on nimenomaan lapsi, eikä voi yksinkertaisesti tietää tai nimetä hyväksikäyttöä. Tietämättömyys halvaannuttaa minäkertojan kielen. Kieli on myös osittain halvaantunut siitäkin syystä, että ukki kutsuu Saaran ja hänen yhteistä 'leikkiä' salaisuudeksi, josta Saara ei saa kertoa kenellekään. Tämä vaatimus salassapidosta on osasy s siihen, miksi kieli on myös niin sanotusti pakosta ja konkreettisesti halvaantunut. Saaran kieltä rajoitetaan.

Lapsi saattaa yrittää selviytyä hankalasta tilanteesta sulkemalla pois mielestään sen, mitä hänelle on tapahtunut. Toinen tapa selviytyä on unohtaminen. Tämä voi johtaa kokonaisvaltaiseen amnesiaan, joka kohdistuu sietämättömiin kokemuksiin, kuten hyväksikäyttöön. Lapsi oppii vain menemään tilanteen mukana ja unohtamaan tapahtumat. (Etherington 2008, 27.) Saara hallitseekin tilannetta tottelemalla ukkia – hän tahtoo olla ukille mieliksi, joten hän ”leikkii” ukin kanssa. ”Leikin” aikana Saaran identiteetti häilyy ja kuvaa itseään sanoen: ’Minä olen tippukiviluola’ (ORÄ 31). Hyväksikäyttötilanteessa ukki pakottaa Saaran suuseksiin, jonka aikana Saara kuvittelee olevansa tippukiviluola, jonne ukin penis menee. Tämän etäännyttämisen tarkoituksena on ajatus siitä, että Saara ei ole Saara vaan tippukiviluola, eloton ja kylmä luonnonkappale. Tippukiviluola on metonymia Saarasta. Saara on tippukiviluola. Tästä syystä tippukiviluolan ei voida ajatella olevan pelkkä metafora, sillä tippukiviluola käsittää sekä hampaat että Saaran identiteetin ja olemuksen. Hampaat ovat metaforiset, mutta tippukiviluola on metonymia.

Kutsunkin Saaran henkistä muodonmuutosta tippukiviluolaksi unohtamiseksi. Saara unohtaa oman olemassaolonsa ja muuttuu joksikin muuksi hyväksikäyttötilanteissa. Sosiologi Theodor Adornon (1998, 92) mukaan unohtaminen ei välttämättä ole mielen puolustuskeino. Unohtaminen saattaa olla myös tietoista. Yksilö siis pyrkii hankkiutumaan eroon menneisyydestään ja siirtyy ajassa eteenpäin. Saaran henkisen muodonmuutoksen voi ajatella olevan konkreettinen ja tietoinenkin suojautumiskeino.

Saara etäännyttää itsensä ja sulkee tapahtumat pois mielestään kuvittelemalla olevansa jokin muu. Saara ei edes kuvittele itseään toiseksi henkilöksi, vaan hän on nimenomaan eloton asia, luola, joka on muodostunut kivistä. Saara sulkee

tunteitaan pois ja ikään kuin muuttaa muotoaan, jäädyttää itseään. Tunteiden poissulkeminen on yksi tapa selvitä akuutilta seksuaaliselta hyväksikäytöltä (Laitinen 2004, 218). Elottomilla asioilla ja esineillä ei ole tunteita, joten tämä tippukiviluola on aivan kuin osa hyväksikäyttötilanteen miljöötä. Tippukiviluola ei osallistu tapahtumiin aktiivisesti, se vain on. Näin Saara varmistaa, että etäännyttämällä itsensä tippukiviluolaksi, hän ei myöskään tunne mitään. Hän sulkee tunteensa pois.

Kuten aiemmin johdannossa mainitsin, trauman kokijan mieli käsittelee traumaa sekä kuvallis-aistimellisesti ja kielellis-narratiivisesti (Knuuttila 2010a, 54). Eli tietämättömyyden ja unohtamisen ohella traumaattinen muisti ilmenee myös kuvallis-aistimellisesti ja kielellis-narratiivisesti. Tällöin aistit, kuvallisuus, kielellistyneisyys ja narratiivisuus sekoittuvat – kietoutuvat toisiinsa. Traumaa käsitellään siis samanaikaisesti kahdella tavalla, sekoittaen erilaisia tasoja. Irinan kielien ongelmassa sekä aistit että narratiiviset ulottuvuudet yhdistyvät:

”Puhuuko ne siellä eri lailla”, Irina kysyi. ”Kyllä sinä niitä ymmärrät”, äiti vastasi. ”Ne puhuu ruotsia, vaikka tietysti niillä on toisenlainen murre.” ”Eikö kukaan siellä puhu suomea?” ”Kai siellä joku suomea puhuu, mutta harvat. Onneksi sinulla on kaksi kieltä.” Irina pohti sitä yöllä huoneessaan. Kun hän oli nukahtanut, hän seisoi peilin edessä suu auki ja katseli siitä työntyviä kahta kieltä. Toinen niistä nuoli vasenta, toinen oikeaa suupieltä. Tuntui siltä, että ne eivät viihtyneet samassa suussa. (IK 31)

Yllä oleva tekstiesimerkki on yksi niistä harvoista romaanin hetkistä, jolloin Irina on sanallisessa vuorovaikutuksessa muiden henkilöihahmojen kanssa, mikä on itsessään jo merkittävä osa Irinan trauman kielellistämisen ja kielellistymisen tutkimista. Irinan tapauksessa trauman kielellistämisen tuottama muoto, etäännytyys, näkyy kaikkietävän kertojan kerronnassa ja kuvailussa – ulkopuolisen kerronnan avulla Irinan tunteet, teot ja ajatukset välittyvät ulkopuolisen filtterin läpi, etäännytettyinä. Käytänkin tässä tapauksessa muotoa ’kielellistyä’ siitä syystä, että ulkopuolinen ja kaikkietävä kertoja kielellistää Irinan traumaa. Kertoja kuvaa tilannetta, jossa Irina on huolissaan siitä, ymmärretäänkö häntä Ruotsissa. Hän yrittää varmistaa, puhuuko edes joku suomea. Irinan äiti lohduttaa Irinaa muistuttamalla, että Irinalla on onneksi käytössään kaksi kieltä, suomi ja ruotsi. Keskustelun jälkeisenä yönä Irina uneksuu seisovansa peilin edessä ja näkee peilikuvassaan itsensä, jonka suusta työntyy kaksi kieltä. Inhottava mielikuva kahdesta suupieliä lipovasta kielestä on vahvan metaforinen – Irinan kielet pakoilivat toisiaan, eivät yksinkertaisesti viihtyneet samassa suussa. Irinan kaikki kielet pakenevat, hän hiljenee ja sanat katoavat pitkin suupieliä.

Irinan ja hänen äitinsä keskustelun voi tulkita myös eräänlaisena varmistuksena siitä, joutuuko Irina puhumaan suomea. Irina etäännyttääkin itsensä kielenkäyttötilanteista, sillä hän on yksinkertaisesti huolissaan siitä, täytyykö hänen puhua suomea jonkun kanssa. Irina tahtoo tietoisesti hiljentyä, halvaannuttaa kielensä. Fyysinen etäännyttäminen, kielimuurin rakentaminen, on Irinan konkreettinen keino kielellistää trauman kokemuksiaan hiljaisuuden kautta. Onkin mielenkiintoista, miten Irina ikään kuin tahtoo vältellä suomen kielen puhumista. Irina ei anna juurikaan suoria merkkejä kollektiivisesta traumasta, sotalapsuudesta, johon kuuluu oman kielen hylkääminen ainakin väliaikaisesti. Normaalisti kollektiivinen trauma ankkuroituu trauman kokijaan itseensä. Nämä kollektiiviset toimijat tuntevat koko yhteisöön kohdistuneet kauheet uhkana omalle olemassaololleen sekä identiteetilleen. (Alexander 2004, 10.) Irina ei lukeudu ”normaalin” kollektiivisen trauman uhrin raameihin, sillä hän ei ilmaise sotalapsuutta uhkana oman identiteettinsä muodostumiselle – ainakaan suoraan. Sen sijaan oman äidinkielen pakoilu saattaa olla merkki trauman tukahduttamisesta konkreettisesti. Oma äidinkieli linkittyy vahvasti omaan alkuperään, kieleen sekä historiaan.

Yksi trauman kokemuksen yleisimmistä oireista on puhumattomuus – vaikeus ilmaista tunteita tai kuvailla trauman kokemusta (Anker 2017, 86). Traumafiktio trauman kuvauksen yhtenä peruspilarina on se, että trauman kuvaus kirjallisuudessa jäljittelee trauman autenttista oireistoa. Trauma lamaannuttaa trauman kokeneen yksilön eikä traumasta haluta puhua. Irina uskaltaa mietiskellä kieli-asiaa vasta nukahtamisensa jälkeen unissaan, mikä viittaa siihen, ettei Irina tahdo myöntää ongelmiaan kielten käytössään. Mielenkiintoista trauman kielellistymisen kannalta on se, että Irina pohdiskelee kieli-ongelmaa unissaan. Ajatellaankin, että ihminen prosessoi muun muassa traumaattisia tapahtumia unissaan. Tämä selittäisi sen, miksi unet ja unenomaisuus toistuvat Irinan trauman kielellistämässä.

Kielet eivät sovi samaan suuhun, joten yksinkertaisin tapa korjata ongelma on jättää puhumatta kokonaan – vaieta ongelmista, huolista ja traumasta. Jos kieliä ei käytä, ei tarvitse sanoa mitään. Näin kielet eivät taistele enää etuasemastaan, mikä edesauttaa Irinan ongelmien pakenevan luonteen kehittymistä. Irinan kielet ovat halvaantuneet siitä huolimatta, että ne liikkuvat. Halvaantuminen tapahtuu Irinan omasta tahdosta. James Rogersin mukaan (2010, 3, 13) kirjallisuus on pakostakin kielellistä ja kirjaimellista, ja traumafiktio kirjoittajat sijoittuvat ainutlaatuisesti kielenkäytön reuna-alueille. Tällä kielen reunalla kohtaava hiljaisuus ja kieli. Puhuminen ja trauman kivulias luonne kohtaavat paradoksaalisesti. Rogersin myös

väittää, että tutkimissaan teksteissä on olemassa myös hiljaisuuden komponentti, joka on merkinä siitä, että kaikkea koettua ei ole mahdollista selittää täydellisesti.

Rogersia mukaillen huomaan Saaran kärsimyksen ilmaisussa suoraviivaisuutta ja välittömyyttä, mutta näistä elementeistä huolimatta kerronta pitää sisällään saman paradoksin kuin aiemmin on esitetty. Rogers puhuikin ”hiljaisuuden elementistä”, joka ilmenee kirjallisuudessa, joka käsittelee traumaa. Traumasta ei ole mahdollista vapautua ilman sanallista tai kirjaimellista ulosantia, paradoksi syntyy siitä, että trauman aiheuttama kärsimys hiljentää puheen ja tekee puheesta mahdotonta. Saara vapautuu traumastaan, kun hyväksikäyttö tulee lopulta ilmi. Suoranaisesti Saara ei hyväksikäytöstä kerro, mutta Saaran sanojen kautta traumanvyyhti lähtee aukenemaan ja hyväksikäyttö paljastuu. On tärkeää ymmärtää, että Saara valehtelee hyväksikäyttöön liittyen. Hänen kielensä on ohjelmoitu valehtelemaan lääkäreille ja mummille. Valehtelusta huolimatta trauma sanallistuu ja Saara pystyy vapautumaan.

Irinan traumanesittämistapa liittyy kieleen, joka ei viihdy suussa. Irinan trauma tuodaan ilmi hänen vaikenemisellaan, sillä Irina pysyy tietoisesti hiljaa. Ajatuksissaan Irina keskustelee itsensä kanssa, mutta hänen ja muiden henkilöihahmojen välisissä dialogeissa Irinan ääni pääsee harvoin kuuluviin. Irinan kielen halvaantuminen voi olla tietoinen elementti hänen kielenkäyttöään kuvaavassa kerronnassa. Toisaalta kielen halvaantuminen voi olla myös kielellistä tietämättömyyttä, jota kertoja kuvaa ja kertoo Irinan kokemuksella kielen vaeltelusta. Irinalla ei yksinkertaisesti ole sanoja kuvaamaan trauman valtaaman mielensä tuntemuksia, sillä hän ei ole ehtinyt käsittelemään kokemiaan asioita.

Whiteheadin (2004, 3) ajatus siitä, että trauman kielellistäminen on mahdotonta trauman lamaannuttavan luonteen vuoksi, on relevantti kysymys Irinan tapauksessa. Sotalapsuuden aiheuttama trauma ja sodasta johtuvat järjestelyt ovat myrkyttäneet Irinan mielen, ajatukset ja todellisuudentajun – Irinan trauman sanallistaminen on vaikeutunut trauman jatkuvan uhan vuoksi. Trauman aiheuttaja, sota, on jatkuvasti läsnä eikä Irina pääse käsittelemään trauman kokemuksiaan niin, että niiden kielellistäminen olisi mahdollista. Irina ei pysty vapautumaan traumastaan. Traumaattinen kokemus syntyy siitä, kun yksilö ei kykene välttämään, pakenemaan ja vastustamaan uhkaavaa, traumaattista tapahtumaa. Yksilö joutuu siis kokemaan tilanteen avuttomana sekä yksin. (Herman 1992, 34.)

Irinan sisäiset monologit ovat kohosteisia hänen kielenkäyttönsä kannalta: ”Irina tiesi, että se oli lapsellinen kuvitelma. Silti hän kuvitteli, varsinkin

öisin. Hän lohduttautui sillä, että hän oli lapsi ja hänen kuului kuvitella lapsellisia kuvitelmia.” (IK 18). Irinan omat hiljaiset monologit kuvataan hänen näkökulmastaan. Koko romaanin aikana Irina ei sano ”ääneen”, eli juttele muiden henkilöihahmojen kanssa, kuin muutaman lauseen. Kaikki puhe, kuvailu ja havainnointi tapahtuu hänen päässään. Samalla Irinan tapa puhua itsekseen ja ajatella lähinnä asioita, joissa ei tuo ilmi traumaa suoranaisesti, on hänen tapansa etäännyttää itsensä tapahtumasta. Pelkästään mimeettinen toisto ei kata trauman repertuaaria tai anna trauman kielellistymisestä kattavaa kokonaiskuvaa. Toisto ei vapauta traumasta. Toiston ohella tarvitaan myös etäännyttämisen keinoja ja variaatiota trauman kielellistämisen elementeissä. (Whitehead 2004, 83–84.) Irinan etäännyttää itseään traumaattisesta tilanteesta kuvittelemalla olevansa pienen pojan äiti:

Juna nytkähti liikkeelle. Sen pyörät kirskuivat. Se oli iso eläin, joka kohottautui pimeästä ja alkoi ryömiä raskaasti eteenpäin, huohotti ja ryömi. Irinan vieressä istuva poika vapisi. Irina kiersi käsivartensa pojan olkapäille. Poika nyyhkäisi ja painoi päänsä Irinaa vasten. -- Jotkut lapsista olivat ottaneet mukaansa äidin ja asettuivat makuulle pää tämän sylissä. Irina kuvitteli, että hän oli vapisemasta lakanneen ja pää hänen kylkeään vasten nukahtaneen pikkupojan äiti (IK 42).

Irina on junassa matkalla Ruotsiin, ja hänen vieressään istuu pelosta vapiseva poika, jonka ympärille Irina kietoo kätensä tuodakseen pojalle turvaa. Ratkaisevaa etäännyttämisen tutkimisen kannalta nimenomaan on, miten Irina kuvittelee olevansa pojan huoltaja – tämän tuki ja turva. Irina saa ajatuksensa traumaattisesta siirrosta kuvittelemalla olevansa tärkeä ja turvallinen henkilö pienelle lapselle. Etäännyttämisen tunnistaan nimenomaan siitä, että etäntyminen on henkistä ja tapahtuu henkilöihahmon kuvitelmissa. ”Irina kuvitteli, että hän oli vapisemasta lakanneen ja pää hänen kylkeään vasten nukahtaneen pikkupojan äiti” on selkeä esimerkki siitä, että Irina vain kuvittelee olevansa pojan äiti.

Äidin kaipaaminen on voimakas esimerkki siitä, millainen tunneside Irinalla on perheeseensä ja kotimaahansa. Muistot jäävät trauman kokijan muistiin voimakkaina tunnejälkinä. Traumaattiset muistot eivät jää yksilön muistiin normaaliin tapaan. Normaali lineaarinen narratiivi sekoittuu, traumaattiset muistot eivät jää tähän järjestykseen. (Herman 1992, 37–38.) Irinan kerronnasta välittyvä voimakas tunnejälki linkittyy trauman etäännyttämiseen, jonka tarkoituksena on päästä pois traumaattisesta tilanteesta. Irina etäännyttää itsensä junamatkasta, tulevaisuudesta ja tilanteessa tapahtuvista ajatuksista ja peloista kuvittelemalla itsensä toiseksi henkilöksi. Irinan

turvattomuudentunne välittyikin äidinkaipuun kautta, sillä itsensä etäännyttäminen äitihahmoksi on mielenkiintoinen piirre Irinan kokemukseen eläytyneen kertojan ilmaisutavassa.

Irina etäännyttää itsensä toiseksi henkilöksi, mutta Saara sen sijaan etäännyttää itsensä tarttumalla materiaan, kuvittelemalla liikkuvansa materiaalin mukana:

Ajattelen äidin yöpaitaa. Kipu tarttuu siihen, katosi, meni pois. Käsken yöpaidan tulla nyt, kietoutua ympärilleni, ottaa kivun pois, peittää kivun.

Yöpaita ei tule. Nielen itkun syvälle. (ORÄ 13)

Trauman läpityöstäminen voi tapahtua vasta viiveen kautta. Tällöin aiemmin mainittu kuvallis-kielellinen rinnakkaisprosessointi (Knuuttila 2010a, 54) alkaa, ja mahdollinen trauman muistikuvan symbolinen vastine löytyy. Kun tämä vastine löytyy, on mahdollista löytää myös muistikuvaan kytkeytyvät tunteet, kuten ahdistus ja pelko. Tämän jälkeen pelko on työstettävissä. (Knuuttila 2010a, 54.) Etäännyttäminen on Saaran tapa työstää traumaattista tapahtumaansa, ja ”Ajattelen äidin yöpaitaa”, ”käsken yöpaidan tulla nyt” ja ”ottaa kivun pois” kuvaavat sitä, miten Saara turvautuu ajatukseensa äidistään hyväksikäytön hetkellä. Saara ajattelee äitinsä yöpaitaa, jonka lämpö ja tuoksu saavat hänet tuttuun ja turvalliseen tunteeseen. Yöpaita on trauman metonymia. Siihen linkittyvät sekä Saara, äiti, insesti ja trauma. Yöpaita korvaa äitiä, lohtua ja turvallisuutta. Saara ikään kuin ”tarttuu” yöpaitaan ja sen luomaan turvalliseen ja tuttuun muistoon, jossa hänen on hyvä olla. Ukin hyväksikäyttäessä Saaraa tyttö kuvittelee yöpuvun käsiinsä, sillä edes ajatus äidin yöpaidan läsnäolosta helpottaa kipua ja kauhun tunnetta. ”Kipu tarttuu siihen [yöpaitaan]” on suora esimerkki siitä, että Saaran tunteman kivun sijasta kipu siirtyy ja tarttuu yöpaitaan eli äitiin.

Yöpaita on portti kivuttomuuteen, sillä kipu sitoutuu ja peittyi yöpaitaan. Unohtumalla ajatuksiinsa äidin yöpaidasta Saaran ei tarvitse puhua eikä käsitellä traumaa, vaan etäännyttäminen toimii kielen halvaantuminen ilmiönä. Saaralla on suojakuorenaan sanattomuus ja yöpaita, jossa on äidin läsnäolo. Etäännyttämiseen liittyy kehon kyky muistaa asioita. Kehon muistikyky ilmenee erilaisissa muodoissaan, kuten kipuna ja traumaattisena muistina. Muisti yleisesti ei ole pelkästään liitännäinen konkreettiseen muistamiseen, vaan ilmiselvästi kehon muisti on erotettava tietoisesta muistista. (Fuchs 2012, 9-10.)

3 KEHO TRAUMAN TEMPELINÄ

3.1 Hajut ja hampaat

Mummo lopettaa laulamisen, mutta jättää suunsa auki. Ruskeat hampaantygät rahisevat mummon suussa. Suupielissä kiehuu kellertävä vaaho. Mummo hyrisee hepokattia ja hirnuu. (ORÄ 37)

Keely Celia Laufer (2016, 52) tuo ilmi mielenkiintoisen näkökulman hampaiden kuvauksen ja identiteettikysymysten yhdistämisestä. Hänen mukaansa identiteetin määrittely on mahdollista kirjallisessa ja metaforisessa ymmärtämisessä. Hampaista tulee eräänlainen identiteetin fyysinen ruumiillistuma. Hampaiden kuvauksesta on nähtävissä identiteetin liittäminen hampaisiin. Samalla hampaiden kuvaus ja varsinkin hampaiden putoaminen voivat olla trauman ja siitä etäännyttämisen vertauskuvia.

Saaran tapauksessa muut henkilöahmot ja heidän identiteettinsä hahmottuvat monissa tapauksissa hampaiden kautta. Yllä olevassa esimerkissä ”Ruskeat hampaantygät rahisevat mummon suussa” (ORÄ 37) Saara näkee mummonsa hampaat, jotka ovat enää tyngät ja kaiken lisäksi väriltään ruskeat. Suun kuvauksesta tulee groteski, mätänevä mielikuva. Mummo on vanha, hänen hampaansa ovat vanhat, mutta tästä huolimatta mummoa olisi mahdollista kuvata hampaiden kautta myös imartelevammin. Hampaiden ja suun läheisyyteen yhdistetty kuvaus keltaisesta vaahdosta huokuu vastenmielistä, jopa sairasta näkyä. Keltaisen vaahdon ja ruskeiden hampaidensa lisäksi mummo hyrisee ja hirnuu: mummo käyttäytyy hevoselle ominaisin tavoin, minkä vuoksi Saara liittää yhteen mummon ja hevosen. Tästä jopa hieman groteskista ja luonnottomasta mielikuvasta syntyy Saaralle vääristynyt kuva mummosta.

Muiden henkilöahmojen hampaiden luonnehtimisen lisäksi Saara kuvaa hyväksikäyttötilannetta hampaiden avulla:

Minua hävettää, kun olen tehnyt pahan mielen ukille. Menen saunakamarin lattialle polvilleni ja ukki ryömii minun suuhuni. Ukki sanoo, että jos minä pidän suuta oikein isolla, niin sitten ei ukki ole minulle yhtään vihainen.

Vedän hampaat ikenien sisään, ja ukki luikertelee luolan halki ja taas takaisin, ja sitten hän käärii itsensä rullalle ja jää nurkkaan huokailemaan. Minäkin huokaisen ja hampaat tipahtavat ikenistä luolan lattialle. Ukki huutaa, että minun pitää aukaista suuta, vielä enemmän pitää aukaista, ja minä huudan takaisin, että en uskalla, koska kivet tipahtelevat jo. Minä olen tippukiviluola ja ukin pitää luikerrella äkkiä ulos ennen kuin isot kivet lähtevät liikkeelle.

Ukki ei tottele minua, vaan porautuu takaseinän läpi ja jättää minut yksin kivenmurikoitten kanssa luolaan. Kivien pinnassa kasvaa märkää vihreää sammalta, jota yritän turhaan raaputtaa kynsillä pois. (ORÄ 31)

Identiteetin muodostus näkyy Saaran kuvauksessa omista hampaistaan. ”Vedän hampaat ikenien sisään” on Saaran tapa sanoa, että hän on antanut periksi, hän on laskenut suojakilpensä ja antautuu. Antautuminen ei kuitenkaan ole lopullista, vaan Saara ottaa hampaansa esille, puraisee ukkia, joka vetäytyy kauemmas kärsimyksen vuoksi. Ukki kritisoi Saaraa siitä, että tämä otti hampaansa takaisin esille. Saara sanoo olevansa tippukiviluola, josta hampaita jo tipahtelee. Tämä voi olla huomautus ennen kaikkea siitä, että Saarialta oikeasti tippuvat maitohampaat – hänhän on vasta lapsi.

Tippukiviluola-metafora on toisaalta myös osoitus siitä, että Saara tahtoo pitää hampaansa esillä, purra tarvittaessa eli suojata itseään vaaralta. Saara tahtoo, ettei ukki tule hänen tippukiviluolaansa ja kielellistää puremistarkoituksensa etäännyttämällä itsensä ja puhumalla pelkästään ”hampaiden tippumisesta” ja ”isojen kivien liikkumisesta”. ”Ukin pitää luikerrella äkkiä ulos ennen kuin isot kivet lähtevät liikkeelle” on selkeä Saaran omien ajatusten sisältämä uhkaus ukille. Isot kivet viittaavat takahampaisiin, joilla Saara aikoo purra ukkia, ellei ukki mahdollisimman nopeasti ota penistään pois Saaran suusta. Ukki ei tottele Saaraa vaan työntää peniksensä syvemmälle Saaran suuhun ja ”[ukki] jättää minut yksin kivenmurikoitten kanssa luolaan”. Saara tuntee olonsa tyhjäksi ja yksinäiseksi, hän on tilanteesta huolimatta aivan yksin.

Hampaihin liittyvä metonymia kytkee yhteen groteskiuden, yksinäisyyden sekä sitoo kaiken yhteen traumalla. Esimerkiksi ”Kivien pinnassa kasvaa märkää vihreää sammalta, jota yritän turhaan raaputtaa kynsillä pois” viittaa siihen, että Saaran suu ja hampaat ovat täynnä sinne kuulumattomia eritteitä. Lika korostuu jälleen. Kun taas Saaran huoli siitä, että ukki jättää hänet yksin, nostaa esille traumaattisen kokemuksen toisen puolen. Saaran traumassa kohtaavat lika ja häpeä, mutta samalla myös pelko yksinäisyydestä.

Ukkinsa lisäksi Saara kuvaa isäänsä painajaisessaan sirkkelihampaiden avulla: ”Se vie minut isän luokse, paljastaa hänen tasaisen hammasrivistönsä, joka kiiltelee auringossa kuin sirkkelin vinhasti pyörivä terä” (ORÄ 27). Sirkkelin terävän terän voi miltei tuntea sormenpäissään. Sirkkelihampaat viittanevat isän suuhun tämän ollessa humalassa: sirkkelin kova ääni, irvokas hymy ja terävyys viittaavat isän humalaiseen käytökseen.

Ennemmin tai myöhemmin Isä-August alkoi aina haista. Rouva Arvidsson tuli kerran viikossa pesemään hänet. Rouva Arvidssonin hampaat eivät tahtoneet mahtua hänen suuhunsa eivätkä rinnat leninkiin. Kun rouva Arvidsson sanoi jotakin, sanat olivat suun luolasta vierähteleviä savipaakkuja, joista työntyivät mädäntyviä versoja. (IK 8)

Rouva Arvidssonin hampaat ovat irvokkaan suuret, ja kertoja kuvaa Irinan kokemusta hampaiden pursuamisesta suusta samalla tavalla kuin Arvidssonin rintojakin. Rouva Arvidssonin puhe on savipaakkuja, joiden mukana tulevista versoista leviää mädäntyvää hajua. Hajujen ja hampaiden kytkös on Irinan kokemukselle ominaista. Kertoja yhdistää hampaat groteskeihin näkyihin sekä ajatuksiin. ”Elviira huokaisi niin, että ohrajauhon lemuun ilmestyi huonohampaiden hengityksen täyttämä reikä”-esimerkki (IK 27) havainnollistaa, että Irina näkee hampaat huonoina ja inhottavina. Hampaat ovat groteskeja ja kuvaavat muiden henkilöihahmon identiteettejä. Elviiran huonohampainen hengitys korreloi sota-ajan huonoon elintasaan, kun taas rouva Arvidssonin hampaiden ja rintojen kytkös risteytyvät irvokkaassa mielessä.

Kuvaus rouva Arvidssonin hampaista jäljittelee vahvasti Saaran kuvausta mummostaan. Ulostunkevat ja suuret hampaat synnyttävät mielikuvan hevosesta, ja kun on kyse eläinmetaforista, on eläimellisten piirteiden kohdistaminen huomionarvoinen asia. Mikäli eläinmetafora kohdistuu kuvattun henkilön ulkonäköön, se ei ole yhtä väheksyvä kuin eläimen piirteisiin liittyvä metafora, joka kohdentuu henkilön käyttäytymiseen. (Koski 1992, 23.) Irina kuvaa Arvidssonia neutraalisti hevosen piirtein, kun taas Saara näkee edessään hevosmaisesti hirnuvan henkilön. Saaran suhde mummoonsa on selkeästi huonompi ja arempi kuin Irinan suhde rouva Arvidssoniin.

Hajuilla ja niiden aistimisella voidaan kielellistää trauman kokemuksia, sillä trauman kokeneen yksilön keho viestii myös silloinkin, kun sanoja ei ole saatavilla. Verbaalinen kyky sanallistaa on halvaantunut, joten ruumiin kieli ottaa puhujan roolin aistimalla. Muistaminen jää kaiken kaikkiaan ruumiin tasolle, ei pelkästään mielen vastuulle. Keho oireilee tämän vuoksi esimerkiksi paniikkitiloilla sekä äkillisillä ruumiillisilla oireilla. (Siltala 2008, 247–248.) Hajujen aistiminen ja niiden kuvailu ovat merkkejä trauman kokemuksen muistojen heräämisestä aistihavaintojen avulla. Kertoja kuvaileekin kuolleita hajujen avulla:

Irina näki miten Helsinki jossain kaukana vajosi maan sisään ja katosi. Sen mukana katosivat isä ja äiti ja kaikki muut ihmiset, joista oli tullut kuolleita varjoja. Kuolleet varjot alkoivat haista kompostille ja tekivät seuraa Irinan vaarille. (IK 48)

Kertoja kuvaa, miten Irina kuvittelee mielessään näyn siitä, miten Helsinki katoaa maan sisään ja katoaa. Kaupungin mukana vajoavat myös hänen vanhempansa, sekä kaikki muut, joista on tullut hänelle vieraita eli kuolleita varjoja. Kuolleet varjot alkavat haista kompostilta ja joutuvat samaan paikkaan Irinan vaarin kanssa. Irina on itse Ruotsissa, ja hänen vanhempansa ovat yhä Helsingissä, kaukana hänestä. Hajut koskevat fyysistä kuolemaa, mutta viittaavat samalla Irinan tuntemuksiin hänelle tuntemattomiksi muuttuneista ihmisistä – jos ihmisistä on tullut Irinalle tuntemattomia, he ovat Irinalle kuolleita, eikä heitä enää ole. Heistä on tullut samanlaisia kuin vaarin merkityksestä ja tuntemuksesta Irinalle: vaaria ei enää ole, vaari on kuollut ja mätänee kompostinhajuisena mullan alla.

Hampaiden ohella hajumotiivit toistuvat molemmissa teoksissa. Hajut voidaan tulkita aistimellisina takaumina, jotka palauttavat sekä Irinan että Saaran traumankokemuksiinsa. Näitä hajuja voidaan verrata visuaalisiin takaumiin. Visuaaliset takaumat noudattavat tarkkaa kuvioiden logiikkaa. Nämä takaumat pysyvät eräänlaisina kiintopisteinä katoavalle kokemusainekselle eli hiljalleen unohtuvalle traumalle. (Knuuttila 2006, 33.) Saara hahmottaa ukkiaan hajujen kautta, varsinkin negatiiviset miellelyhtymät hajuihin liittyvät vahvasti ukkiin. Hajut siis yhdistyvät hyväksikäyttötilanteisiin. Saara käyttää myös omalle trauman kielellistämislleen tyypillistä meritematiikkaa, jossa myös merelliset hajut korostuvat trauman kokemuksen takaumina. Saara kuvailee näkemäänsä unta:

Ukin armo sattuu. Heittelehdin siinä, kunnes ukki hellittää otteensa ja ummehtunut löyhkä leviää ruumaan. Juoksen kannelle hengittämään meri-ilmaa. (ORÄ 12)

Saara heittelehtii ukin sylissä eli Saara joko rimpuilee tai liikkuu ukin liikkeiden mukana. Saaran heittelehtiminen loppuu, kun ukki päästää irti eli saa siemensyöksyn, ja siemenesteen haju leviää Saaran hajuaistiin. Saara kuvaa hajua ”ummehtuneeksi löyhkäksi”, ja ruumalla Saara tarkoittaa omaa kehoaan, sen aisteja ja sen fyysistä ulottuvuutta. Saara juoksee kannelle hengittämään meri-ilmaa eli yrittää pyristellä ulos vartalostaan, jotta saisi hajun katoamaan ja sen myötä myös unohduksiin juuri tapahtuneen hyväksikäytön. Haju muistuttaa raiskauksista ja väkivaltaisista suuseksiin-pakotuksista, haju korreloituu pahaan ja ukkiin.

Caruthin (1995, 5) mukaan klassisen traumamalli on eräänlainen menneisyyden ”jäljitysmenetelmä”. Tälle menneisyyteen katsovalle ja kurrottavalle

mallille ovat ominaisia takaumat, jotka ovat tahattomia. Hajun tuntemukset ja muistot ovat takaumia raiskauksista. Hajut nivoutuvat takaumiin siten, että ukin haju on linkittynyt vahvasti tilanteeseen. Huolimatta siitä, että takaumat sijoittuvat menneeseen, Saaran trauma realisoituu nimenomaan niiden kautta ja traumajatkumo palaa reaaliaikaansa. Tämän voi huomata siitä, että Saaran kuvatessa hajun leviämistä kerronnassa on aikamuotona presens. Lyhyet päälauseet ja aikamuoto vahvistavat trauman paikallisuutta ja sen vahvuutta. Saara kokee traumansa juuri nyt. Saara elää traumaansa, mikä näkyy kerronnan rytmissä. Lyhyissä lauseissa on paljon sisältöä, mikä edesauttaa sitä, että vaikka rytmi on kiiivas, tuntuu kuin kerronta olisi pysähtynyt.

Hajujen korostuminen on mielenkiintoinen piirre varsinkin Saaran trauman kielellistämisen tapauksessa. Hajut ovat vastenmielisiä ja aiheuttavat inhoa, sillä hajut korreloivat ukkiin ja raiskauksiin. Saaran tapauksessa onkin mielenkiintoista, että hajujen vastenmielisyys näkyy myös metaforisessa kielessä eikä todellisessa kontaktissa hajuun. Hajujen tuntemukset jopa unissa voivat olla takaumia menneisyyteen. Ja itse unet ovatkin merkittäviä trauman prosessoinnin, sen kielellistämisen ja siitä vapautumisen kannalta. Unissa tapahtuvat asiat ovat jo itsessään metaforisia, mutta Saaran tapauksessa traumaa myös kielellistetään ja käydään läpi unissa ja unenomaisissa tiloissa.

Sara Ahmedin (2004, 82) mukaan vastenmielisyyden tai inhon tunne on selkeästi riippuvainen kontaktista, joka syntyy kehojen ja kohteiden kosketuksesta ja läheisyydestä. Tämä kontakti kehon ja inhon kohteen välillä on epämiellyttävän intensiivinen. Vastenmielisen kohteen on oltava riittävän lähellä, jotta kokijalle syntyy tunne vastenmielisyydestä. Kun inho valtaa kehon, keho alkaa samalla hallita vastenmielistä kohdetta, mikä on mielenkiintoista.

Saaran inhon tunne on aivan yhtä fyysinen metaforisessa muodossaan kuin realistisessa kehollisessa olemassaolossaan. En koe, että inhon tunteen pitäisi olla fyysinen kontakti esimerkiksi oikeaan hajuun vaan inhon tunne voi syntyä myös unessa, metaforisuudessa ja kehon muistamisen avulla. Saaran tapauksessa unessa aistittu haju on yhtä vahva kuin esimerkiksi vartalokontaktissa havaittava haju. Saaran tuntema inhon tunne on äärimmäisen monipuolinen, sillä tunne välittyy vahvasti myös kuvitelmissa ja unissa. Esimerkiksi sama meritematiikka linkittyy myös vastenmielisyyden tunteeseen hajujen kautta.

Vastenmielisyyden tunne välittyy eräänlaisen välittäjäkohteen kautta. Ukin haju aiheuttaa Saarelle vastenmielisyyden tunnetta, sillä ukin ominaishaju

assosioituu hyväksikäyttötilanteisiin. Ennen rakas Nillenallemalle on saanut itseensä ukin haju: ”En minäkään enää jaksaa pitää Nillenallemalle sylissä. Nillenallemalle on tullut raskas ja pahanhajuinen. Se on alkanut haista ukille.” (ORÄ 80) Nimenomaan ”haiseminen” on viittaus vastenmielisyyteen eikä nautinnolliseen tuoksuun. Saara assosioi lapsuuden rakkaat leikit ja lelut hyväksikäyttöön ja ukin läsnäoloon. Kuten aiemmin mainitsinkin, Saaran tapauksessa trauman aiheuttajan haju tuottaa Saarelle vastenmielisyyden tunteita. Myös Saaran lempinalle oli alkanut haista ukille, mikä voi ensinnäkin viitata konkreettiseen pahaan hajuun, joka on peräisin raiskaustilanteista, mutta haju on mahdollista tulkita myös henkiseksi reaktioksi eikä niinkään oikeaksi hajuksi.

Joka tapauksessa vastenmielisyys kuvaa ukista jäävää hajua. Ennen kaikkea on mielenkiintoista, miten vastenmielisyyden ja inhon tunne latistaa Saaraa ja hänen voimavarojaan. Hänen kehonsa voima katoaa hajun assosioituessa traumaattisiin kokemuksiinsa. ”En minäkään enää jaksaa pitää Nillenallemalle sylissä” on suora viittaus fyysisen voiman heikkouteen, lannistumiseen ja alistumiseen. Samalla tämän voi tulkita myös kielikuvaksi henkiselle luovuttamiselle.

Hajut toistuvat teoksissa muuntelevasti. Toistava ja muuntava kerronta on avainasemassa trauman kokijan vapautumisessa. Hajujen toistuminen on juonellisten ja toiminnallisten oire-elementtien toistumista teosten fiktiivisissä maailmoissa (Knuutila 2010, 43, 47.) Hajumotiivit vaihtelevat, mutta pysyvät negatiivisissa konnotaatioissaan molemmissa teoksissa. Irinan hajuaistimukset liittyvät muiden ihmisten lähestyviin kuolemiin:

Vanha Elviira oli sairastunut. Hän makasi vuoteessa ja hänen leukansa väpähti. Hänen leukansa uurteet olivat vakoja, joihin näkymättömät kyneleet pääsivät poskilta, ja hän oli alkanut haista. [--] Hän seisoi Elviiran vuoteen vieressä ja ajatteli, että Elviira haisi hautausmaan nurkassa olevalta tunkiolta. (IK 38–39)

”Hän oli alkanut haista” ja ”Elviira haisi hautausmaan nurkassa olevalta tunkiolta” viittaavat Irinan käsitykseen kuolemasta. Kuoleman jälkeen ihmisen ruumis mätänee, mutta Irinan ajatuksissa hajut enteilevät kuolemaa. Elviira oli alkanut haista, eli hajun ilmestyminen oli tapahtunut vasta äskettäin. Elviira haisi Irinan mukaan hautausmaan tunkiolta, mikä viittaa siihen, että Irina tietää, miltä hautausmaan tunkio haisee. Hautausmaan tunkio, Elviira ja kuolema assosioituvat Irinan mielessä. Hän seisoo Elviiran vierellä, tutkii tämän piirteitä ja pohtii, miltä tämä haisee. Elviira haisee

kuolemalta, hajulta, jonka Irina tunnistaa. Toisin kuin Saaran tapauksessa, hajut eivät Irinan kerronnassa hahmotu laisinkaan vastenmielisinä tai kehollisina. Saara reagoi inhon tunteeseen kehollisesti, voimattomuutena. Irina sen sijaan kantaa itsensä läpi vastenmielisyyden, muuttumattomana.

Teoksen alussa oleva luku tapahtuu ajallisesti myöhemmin kuin Elviiran kuolema. Kertoja kuvaa Irinan näkökulmasta Isä-Edwardin kuoleman ja hajun yhdistymisen prosessia:

Myös Isä-Edward oli alkanut haista. Sen teki aurinko. Isä-Edwardin kasvot muuttuivat sinertävistä harmaiksi ja alkoivat pullistua. Jos kasvot olisivat kelluneet sameassa lammessa, samea lampi olisi ollut täynnä myrkyllisiä kaasuja. Isä-Edward oli saanut maata kaikessa rauhassa halkoliiterin takana, mutta nyt varikset yltyivät nokkimaan häntä ja kerran hänen kainalostaan vilisti liiterin alle rotta. -- Hän löysi aitasta vanhoja säkkeitä ja peitteli niillä Isä-Edwardin. Ellottava löyhy jäi säkkien alle. (IK 9–10)

”Myös Isä-Edward oli alkanut haista” on ainoa suora viittaus selkeään hajuun, mutta Irinan näkökulmasta tapahtuvat groteskit kuvailut ovat linkittyneinä hajun ja epämiellyttävyyden tunteisiin. Hajut liittyvät Irinan tapauksessa myös kerronnan rakenteeseen. Isä-Edward on kuollut ja alkanut haista, sillä Irina on vienyt kuolleen isänsä halkoliiterin taakse pois silmistään. Pian Irina kuitenkin palaa takaisin näkemään isänsä ruumiin varisten ja rottien keskeltä. Lämmenneen ruumiin haju on kuvottava, joten Irina hakee säkkeitä ja peittää niillä Isä-Edwardin.

Groteskit kuvaukset, kuten silmiä nokkivat varikset ja liiteriin vilistävä rotta osoittavat ulkopuolisen kerronnan vaihtuneen Irinan näkökulmasta tapahtuvaan. Kuolema ja haju kytkeytyvät yhteen aikaisemmin pohtivani lintumotiivin avulla. Lintumotiivi saa uusia sävyjä linkittyessään kuolemaan variksen kautta. Ei ole sattumaa, että juuri varis nokkii ruumista. Traumafiktion kannalta myös kerronnan aukkoisuus on mielenkiintoinen elementti. Miksi Isä-Edward on kuollut ja miksi hänet on viety halkoliiterin taakse eikä kukaan ole kaivannut häntä? Nämä aukot jäävät lukijan täytettäväksi. Kerronnalliset aukot ovat merkki traumafiktion piirteisiin sopivasta kerronnasta. Aukkoisuuden rinnalla ovat kuitenkin tutut motiivit, kuten hajut ja linnut. Irinan ja ulkopuolisen kertojan kerronnat ovat kuitenkin uskollisia groteskeille kerronnallisille sävyille.

Huolimatta siitä, että groteskit kuvaukset ovat epämiellyttäviä ja vastenmielisiä, Irinan näkökannasta ne kuvaillaan neutraalisti, jopa toteavasti ja pohdiskelevasti. Irina mässäilee pullistuvilla kasvoilla ja myrkyllisillä kaasuilla, aivan

kuin haaveilisi asian toteutumisesta. Tämä on mielenkiintoinen ero Saaran ja Irinan kokemuksia kuvaavan kertojan kielenkäytössä – Saaran kokemat hajut ovat ikäviä ja inhottavia ja Irinalle hajut ovat arkipäiväisiä, jopa kiinnostavia. Irinan luoma haju- ja värimaailma on synkkä, likainen ja irvokas. Irinan kuoleman hajut kuulostavat tutuilta, aivan kuin Irinalle ne olisivat arkipäivää. Groteskit mielikuvat harmaansinertävistä ja muodottomista ihmiskasvoista kellumassa lammessa on hämmästyttävän neutraali kuvailu.

3.2 Vesi, ruumiillisuus ja puhdistautuminen

”Se oli kuin lämmintä vettä. Se oli unen kaikkiin suuntiin leviävän lämpimän lammen veden lämpöä” (IK 96) tuo ilmi, miten Irina vesimotiivien avulla käsittelee kuoleman ja unenomaisuuden tuntemuksia. Vedenkuvaus vaikuttaa olevan eräänlainen trauman ilmenemisen muoto, sillä on nähtävissä, miten Irinan kuoleman ymmärryksessä toistuvat usein vesimotiivit, ja varsinkin vedessä oleminen, siinä lillumisen ja sen aiheuttamat tuntemukset kehossa. Vesi ja siitä kertominen ovatkin merkkejä siitä, miten trauma liittyy trauman kokijan kehoon. Trauma vaikuttaa kehoon sekä mieleen. Se vieraannuttaa trauman kokijan ja selviytyjän kehostaan. (Rodi-Risberg 2010, 223.) Samalla Irinan kuvallis-aistimellisellä tasolla vesi sekoittuu unen kuvaukseen. Uni sekoittaa keskenään molempia trauman kielellistymisen tasoja eli unen aikana kielen keinot ovat sekä kuvallis-aistimellisiä että kielellis-narratiivisia.

Vesi ja ruumiillisuus kietoutuvatkin toisiinsa, sillä veden tunteminen ja sen lämmön aistiminen ovat fyysisiä aistituntemuksia, joita voidaan kuvata henkilöihahmon omasta näkökulmasta. Veden avulla romaanien päähenkilöt katoavat ruumiistaan, muuttuvat joksikin toisiksi. Vesi auttaa vieraannuttamaan trauman kokijan omasta kehostaan. On mielenkiintoista, miksi juuri kuolema on turruttavaa lämpöä ja ihanan tuntuista vettä. Veden voi tulkita olevan alkukantainen elementti, joka viittaa kohdun lapsiveteen ja lapsen sikiöaikaan. Alkukantainen tuntemus on osoitus turvallisuuden tunteesta ja kaipuusta takaisin kohtuun turvaan.

Myös veden leviäminen kaikkiin suuntiin eli ikään kuin kietoutuminen kaikkialle Irinan ympärille huokuu lempeää tunnetta siitä, että vedessä on turvallista olla. Lämmin vesi rauhoittaa, lampi ei kuulosta pelottavalta ja kaiken lisäksi vesi vielä ympäröi kaikkea. Aistihavaintojen ympärille kietoutuu traumaattinen ilmapiiri, sillä Irinan kuvaus vedessä lillumisesta on tulkittavissa kahdella tavalla: kokemuksella

vedestä tai kokemuksella kuoleman etukäteistilasta. Tuntemukset veden lämmöstä ovat kuvallis-aistimellisiä eli ruumiillisia trauman kielellistymiä.

Vaikka Saarankin ajatuksissa vesi on lämmintä ja mukavaa, linkittyy vesi myös hänen vaariinsa ja hyväksikäyttötilanteisiin. Veden merkitys traumaattisena kielentäjänä muuttaa muotoaan:

Ukin karhea käsi raapii vatsaani ja reisiäni, silittää kevyesti pimpsan päältä, pyyhkii haavat pois. Myös hiuksista ja silmistä ja päästä ukki silittää minua ja merituulta puhaltaa kasvoilleni, kunnes putoan unen lämpimille aalloille, meren hyväiltäväksi. Suola kirvelee ja polttaa syvältä. Aivan lähellä on ranta. Muutamalla potkulla olisin siellä, turvassa, mutta en halua mennä. (ORÄ 13)

Saaran ajatuksissa vesi liittyy merenkäyntiin, joka on kokonaisvaltainen metafora hänen ja ukkinsa ihmissuhteelle. Ukki puhaltaa ”merituulta” Saaran kasvoille, kunnes Saara nukahtaa, ja unta Saara kuvaa lämpiminä aaltoina, hyväilevänä tuntemuksena ja turvallisuutena. Meren suola on polttavaa ja se kirvelee iholla. ”Polttaa syvältä” ja kirvelyn kuvailu voi olla viittaus raiskauksessa tapahtuvaan yhdyntään. Meritematiikka hallitsee Saaran kuvausta hyväksikäyttöhetkestä. Samalla meri on pelastus, rentouttava ja lämmin turva, mutta varjopuolella meri kirveltää ja polttaa. Kaikesta huolimatta ranta on lähellä. Surullista on, että Saara ei kuitenkaan tahdo turvaan mereltä. Saaran käyttämään vesisymboliikkaan sisältyykin sekä ukin henkilöhahmon kuvaus, traumaattinen tilanne sekä Saaran omat tuntemukset. Meren aallot korreloivat Saaran omien tunteiden sekä tilanteen intensiivisyyden kanssa. Traumaattinen kieli on saanut ilmiänsä meritematiikkaa. Meritematiikka sijoittaa trauman kielellistämisen molemmille trauman kielellistymisen tasoille. Meritematiikka on piirre kielellis-narratiivisesta tasosta, kun taas meren hyväilyn kuvailu on merkki kuvallis-aistimellisestä tasosta.

Tässä kerronnassa hahmottuu meren ja veden symboliikan kahtiajakoisuus: toisaalta meri on tuttu ja turvallinen, vaikka siellä onkin kivuliasta ja vaarallista seilata. Saara sitoo traumaattisella hetkellä tapahtuvan asian merimetaforiin ja kokonaisvaltaiseen veden symboliin. Vedestä tulee ikään kuin suuri symboli hyväksikäytölle ja inestille. Vesi on Saaran ja ukin suhde, ja vesi muuttuu myrskyväväksi ja ukki merirosvoksi samalla, kun tapahtumat kerronnassa muuttuvat uhkaaviksi.

Saaran ajatuksissa toistuu veteen ja merenkäyntiin liittyvät metaforat. Uneen vaipuessaan Saara joutuu keskelle suolaista merta, joka on suora viittaus

siemennesteeseen. Tässä tilanteessa, toisin kuin Irinan, kaikkialla oleva ja Saaran ympäröivä vesi, ei ole turvallista tai tyyntävää. Saara ajattelee ottavansa laivan muodon, mikä viittaa siihen, että Saara jälleen etäännyttää oman kehonsa kuvittelemalla sen laivaksi. Etäännyttämällä itseään Saara purkaa traumaansa kielentämällä trauman kokemuksesta vesisymboleilla ja siihen liittyvillä traumaattisilla metaforilla. Huolimatta siitä, että meri on rauhaton, ”keinun meren sylissä” on positiivinen ja lämmin kuvaus siitä, miten Saara on vielä mukavassa ja turvallisessa unessa. Yllättäen tuuli tyyntyy, ja ukki herättää Saaran tunkeutumalla hänen kehoonsa. Saaran merimetaforissa piilee selkeitä toiveita siitä, että ukki olisi oikeasti kiltti eikä satuttaisi häntä.

Metaforat ja kuvitelmat etäännyttävät Saaran tositilanteista. Lempeä ja keinuttava meri on arkipäivän miellyttävä, rakastava ukki, ja merirosvonaamarin takana piilotteleva ukki sen sijaan on hyväksikäyttäjä, pedofiili. Pehmeä meri, joka hyväilee Saaraa sylissään, on veden puhdistavan vaikutuksen elementti. Kiltti ja rauhallinen, hyvää tahtova ukki puhdistaa Saaraa pahasta hyväksikäytöstä. Kun taas merirosvoukki likaa ja häpäisee Saaran kehon, hänen ruumansa. Etäännyttäminen on sekä kuvallis-aistimellisen että kielellis-narratiivisen tason piirre. Ruumiillinen tuntemus paljastuu, kun Saara kuvailee suolan kirveltävää tunnetta. Narratiivinen keino paljastuu, kun Saara sanoo putoavansa unen aalloille, minkä jälkeen kerronta etäännyy. Kipu etäännyy ruumiista ja rannan kuvailu paljastaa, että omakohtaisuus on kadonnut kerronnasta.

Vedellä on oleellinen merkitys henkilöahmojen traumankokemuksia ajatellen – puhdistautuminen. Sekä Irina että Saara ajattelevat paljon vettä ja pohtivat, miltä se tuntuu ja miten lämmintä se on. Veden ja puhdistautumisen kaipuu esiintyy molempien henkilöahmojen puheessa useaan otteeseen. Heidän vartalonsa tuntuvat likaisilta, mikä merkitsee sitä, että heidän traumaattiset kokemuksensa ovat jättäneet heihin jälkensä. Veteen pyrkiminen ja siinä lilluminen on henkilöahmojen tapa puhdistautua, tai ainakin kuvitella, että he puhdistuisivat. Traumot aiheuttavat häpeää ja usein häpeän ajatellaan tuntuvan likana. Häpeän tunne ei liity pelkästään yksilön tekemiin asioihin, vaan häpeä liittyy usein tahdosta tai yksilön teoista riippumattomiin asioihin, kuten ruumiillisuuteen (Oinas 2011, 155). Puhdistautumiseen pyrkiminen on kuvallis-aistimellinen keino kielellistää trauma. Puhdistautuminen liittyy liian tunteeseen eli aistihavaintoihin.

Voidaan ajatella, että häpeä on usein yhdistettynä pelkoon. Tämän ajatuksen kautta voidaan tunnistaa tavat, miten häpeä ja pelko iskeytyvät syvälle

kehoon. Keho kantaa menneisyyttä somaattisesti, ruumiillisesti. (Probyn 2005, 47.) Tällöin Saaran keho kantaa mukanaan sekä menneisyyden, tämän hetken ja tulevaisuuden häpeää sekä pelkoja. Saaran pyrkimys veden ääreen liittyy saumattomasti kehollisen häpeän tuntemukseen. Vesi puhdistaa kehoa ja vedellä yritetään pakonomaisesti puhdistautua häpeän jättämästä lian tunteesta. Siispä vedestä puhuminen ja sen kuvailu eivät ole laisinkaan merkityksettömiä, vaan taustalla on henkilöhahmojen tarve puhdistautua ja ikään kuin riisuuntua traumoistaan. Traumasta yritetään vapautua puhdistautumalla ja siksi vesi kielellistetään metaforiksi ja symboleiksi.

4 KUOLEMANTOIVO

4.1 Kuolema on hyvä

Trauma voi olla sekä henkinen että ruumiillinen vaurio, joten trauma voi tuntua konkreettisesti ruumiillisesti, mutta myös henkinen trauma voi oireilla kehollisesti. Ruumiillisissa traumanarratiiveissa keho on muuttunut ”tuntemattomaksi alieniksi” trauman seurauksena. Huolimatta tästä muutoksesta keho on samalla muuttunut välineeksi, jonka avulla traumaa kerrotaan ja mahdollisesti myös ”puretaan”. (Di Prete 2006, 2.) Kuolemantoivo nivoutuu trauman kielellistämisen molempiin tasoihin. Kuolemantoivon kuvauksen tavat ovat kielellis-narratiivisia, kun taas aistihavainnot, muun muassa janon tunne, ovat merkkejä kuvallis-aistimellisestä tasosta.

Saaran tapauksessa traumasta tulee niin ylivoimainen kokemus, ettei hän haluaisi enää elää, vaan sen sijaan tahtoisu kuolla unessaan. Hän kuvailee euforisesti alkavaa unikokemustaan, joka muuttuu painajaisuneksi uneen liittyvillä metaforilla:

Minä olen elävä ja janoinen. Haluan mennä unen kautta kuolemaan, jossa kellään ei ole jano, ei sääskillä eikä ihmisillä. Mutta uni ei jaksa avata kuoleman raskaita portteja. Se vie minut isän luokse, paljastaa hänen tasaisen hammasrivistönsä, joka kiiltelee auringossa kuin sirkkelin vinhasti pyörivä terä. (ORÄ 27)

Saara tiedostaa olevansa elävä, lihaa ja verta. Hän tahtoo uneksua itsensä kuolemaan, jossa hänellä ei olisi muiden ihmisten lailla janontunnetta eikä elävien tarpeita. Saaran ajatuksista huokuu hänen ahdistuksensa tilanteeseensa – hyväksikäyttö saa hänet tuntemaan itsensä niin huonoksi, että hän toivoo kuolevansa unessaan. Uni ei kuitenkaan takaa hänelle kuolemaa, vaan kuoleman sijaan Saara näkee painajaisia isästään, jolla on sirkkelimäinen hammasrivistö. Saaran kuvitelmissa yhdistyvät sekä pehmeys että groteskius. Välillä traumaa ilmaisevat vaarin kumisaappaat ja välillä taas sirkkelimäiset hampaat. Mielenkiintoista on myös se, että uni muuttuu rauhallisesta intensiiviseksi. Tämän voi nähdä eräänlaisena Saaran elämän metaforana, jossa hänen elämänsä on muuttunut radikaalisti. Kuten aiemmin mainittu, unet ovat keino vapautua traumasta ja käsitellä sitä. Saaran trauma kielellistyy nimenomaan unenomaisen kuvailun kautta. Trauman kielellistyminen on monipuolisinta ja metaforisinta unissa, joissa trauman kokemuksesta sanallistetaan muun muassa vesitematiikan avulla. Unella on ennen kaikkea merkitys traumasta vapautumisen välineenä, mutta samalla uni on mielenkiintoinen piirre trauman kielellistymisessä. Unen metaforisuus on vahvasti

kielellis-narratiivista. Pyrkimys vapautua traumasta ja kielellistää sitä synnyttävät erilaisia metaforisia keinoja.

Unenomaisuudesta huolimatta Saaran kuvauksiin ja ajatuksiin nivoutuvat fyysiset, ruumiilliset kuvaukset ja tuntemukset. Jano on fyysinen tuntemus, mutta kuolemassa tätä elämänehtoa ei ole. Saara tahtoo mennä unen kautta kuolemaan, sillä hänen uskomustensa mukaan kuolleilla on kaikki hyvin – kaikki tarpeet on tyydytetty, ei ole nälkä eikä jako. Uni muuttuu painajaiseksi, jossa hänen isänsä on mukana. Uni ei ole yhtä kuin kuolema, mutta Saara toivoo, että voisi siirtyä unen kautta kuolemaan, joka hänen puheissaan hahmottuu rauhanomaisena paikkana ilman kipua ja ukkia. Onkin mielenkiintoista, että Saaran ajatuksissa kuolema on rauhallinen ja lämmin paikka. Lapsen ajatusmaailmassa kuoleman tulisi olla tuntematon, jopa hieman pelottava ja hämmentävä asia, jota ei aivan käsitä. Saarakaan ei tunnu täysin ymmärtävän kuoleman lopullisuutta, joskin Saara haikailee uutta elämää, jonka vain kuolema voisi hänelle antaa. Saaran tapauksessa on merkittävää se, että kuolema ei oikeasti tule vaan uni saa korvata kuoleman. Uni hahmottuu siis turvallisena tilana käsitellä ja kielellistää traumaa. Uni on niin turvallinen olotila, että Saara voi toivoa kuolemaa ja ajatella sitä. Unen turvallisuus hahmottuu sekä kuvallis-aistimellisena ja kielellis-narratiivisena kielellistämisenä. Turvallisuudentunne on ruumiillinen, ja sen kuvaus on narratiivista.

Unen muuttuminen painajaisuneksi kuitenkin kieliä siitä, että traumasta ei ole täysin vapauduttu vaan prosessointi jää kesken. Trauman muisto palaa mieleen uudelleen uhkaavampana, jolloin uni muuttaa muotoaan. Suhtautuminen trauman kokemukseen muuttuu yllättäen. Tästä syystä Saaran kuolemantoivo mukautuu unen mukana. Ensin kuolema on kaunis ja ihana, sinne Saara haluaisi mennä. Uni on Saaralle eräänlainen turvallinen väline, joka ei tällä kertaa kuitenkaan pysty auttamaan häntä. Saara siis selkeästi kielellistää, että uni on hänelle turvallista. Uni muuttuu painajaisuneksi siksi, että trauman kivuliaat muistot palaavat Saaran mieleen. Tämä muisto voi olla konkreettista kipua, jonka voi tulkita viittauksesta sirkkeliin. On kuitenkin mielenkiintoista, että kivusta ja muistoista huolimatta kuolema on positiivinen asia, jota tulisi tavoitella. Saara tuntee kehossaan kipua, mikä on selitys sille, miksi Saara hahmottaa kuoleman positiivisena tapahtumana.

Irinalla on Saaran lailla myös samankaltainen ajatusmaailma kuoleman hyvydestä, pehmeystä ja kauneudesta. Kuolema oli kuin lämmintä vettä ja kokemus on Irinasta turruttavan euforinen. Lämpö leviää kaikkialle, ja on hyvä olla.

Kuolemakokemuksistaan puhuessaan kertoja käyttää vahvoja aistihavaintoja, jotka siirtävät kerronnan Irinan näkökulmaan. 'Turruttava lämpö', deiktinen ilmaus 'nyt minä kuolen' ja 'musta kietoutui hänen ympärilleen' ovat vahvoja ruumiillisia tuntemuksia ja ajatuksia. Irinan aistihavainnot ovat avainasemassa traumaattisten tapahtumien kielellistymisen osassa. Kuolema on Irinankin tapauksessa kehollinen tuntemus ja jonkinlainen kehollinen toive. Aistihavainnoista havainnollistuvat ruumiilliset tuntemukset, jotka voi tuntea iholla ja ruumiinosissa: 'hän tunsu yhä ikkunasta ja seinäautojen lomista virtaavan kylmän', 'mutta samanaikaisesti hänen alkoi tulla lämmin' ja 'häneen levisi turruttava lämpö'. Omasta ruumiistaan irrottautuminen on trauman kielellistämisen kuvallis-aistimellisen tason piirre. Kuvauksessa havainnollistuu selkeä ruumiista irtautumisen kokemus. Irina irtaantuu omasta maallisesta kehostaan, mikä näkyy siinä, että yllättäen hän tuntee vain turruttavaa lämpöä.

Tärkeää on se, että kuolema tulee itse Irinan luo - lämpö levittäytyy, musta kietoutuu ympärille: "Häneen levisi turruttava lämpö. Se oli kuin lämmintä vettä. Se oli unen kaikkiin suuntiin leviävän lämpimän lammen veden lämpöä." (IK 96). Kuolemasta tulee hallitsematon kokemus, jota Irina ei itse ohjaa. Irina ei pyydä kuolemaa toisin kuin Saara, kuolema tulee Irinan luo. Kyseessä voi olla myös alitajuntainen ajatus kuolemantoiveesta, sillä Irina vastaanottaa kuoleman lämmöllä ja rentoudella. Sekä Saaran että Irinan trauman kielellistymissä tärkeitä elementtejä ovat kuvaukset unesta. Tässä tapauksessa Irinan trauman kielen piirteissä kuolema ja uni yhdistyvät veteen. Trauma kielellistyy näiden risteytymänä. Aivan kuten Saaranakin kuoleman ja unen -yhdistymisessä, Irinakin tuntee euforista tunnetta. Kuolema hahmottuu hyvänä asiana.

Saaran tapauksessa Saara kuvailee ja kertoo, mutta *Irinan kuolemissa* on ulkopuolinen kertoja, joka havainnollistaa traumaa siirtymällä sulavasti ulkopuolisen kerronnan ja Irinan näkökulman välillä. Irinan kuoleman kuvauksessa ulkopuolisesta kerronnasta on siirrytty Irinan näkökulmaan, jossa ruumiilliset tuntemukset ovat vahvasti esillä. Irina tuntee turruttavan lämmön, musta kietoutuu hänen ympärilleen ja on pimeää. Euforinen ja unenomainen, jopa hieman sekava tunne syntyy myös siitä, että Irinan näkökulmasta ilmenevissä aistihavainnoissa sekoittuvat eri aikamuodot: preesens ja imperfekti soljuvat Irinan kuvailuissa sulassa sovussa:

Nyt minä kuolen, hän ajatteli. Kuolin radan varressa ja nyt kuolen jälleen. Menen sisälle mustaan ja sitten lennän enkeleitten kanssa. Musta kietoutui hänen

ympäriin, kuunvalo oli paennut, hän tunsu yhä ikkunasta ja seinälautojen lomista virtaavan kylmän, mutta samanaikaisesti hänen alkoi tulla lämmin. (IK 96)

”Nyt minä kuolen” on deiktinen ilmaus, joka sitoo Irinan ja hänen kuvitelmansa juuri siihen hetkeen, jossa hän on. Sen sijaan ”Kuolin radan varressa --” ja ”Musta kietoutui hänen ympärilleen --” saavat menneisyyden aikamuodolla aikaan vaikutelman siitä, miten Irina etäännyttää itseään tapahtuneesta ja sen aiheuttamista tuntemuksista. Päällimmäisenä tuntemuksena ja olotilana jää pinnalle positiivisuus ja miellyttävyys, mutta Irinan tapa käyttää kieltä ja etäännyttää itseään ja tapahtumia menneeseen sulavasta nykytapahtumien kanssa on kiehtovaa, eräänlaista leikittelyä menneen ja nykyhetken välillä.

Unet ja unenomaisuus toistuvat sekä Saaran että Irinan trauman kielellistymisessä. Hyväksikäytön aiheuttama trauma ja siitä seuraava kauhu hahmottuvat Saaran ajatuksissa pysäyttävästi:

Hetken aikaa olen helpottunut, koska kipu ja paine katoavat alapäästäni. Sitten suljen silmäni ja odotan kuolemaa, mutta kuolema ei tule. Ahtaasta portista tulee sisään kivikova ukki ja halkaisee ruumiini. (ORÄ 74)

”Sitten suljen silmäni ja odotan kuolemaa, mutta kuolema ei tule” pysäyttää kerronnan. Tulee lamaantunut hiljaisuus, aivan kuin minäkertoja pysäyttäisi kerrontansa – kuin odottaen kuolemaa, kipua ja kidutusta. Saara tuntee helpotusta, kun kipu yllättäen loppuu. Kivun kuvailu on kuvallis-aistimellisen tason kielellistymisen piirre. Kerronnan rytmi sen sijaan on kielellis-narratiivinen piirre. Kerronnan rytmi muuttuu, kun Saara toteaa lohduttomasti: ”mutta kuolema ei tule”. Hyväksikäytölle ei tule loppua – kuolema ei tule, helpotus ei saavukaan. Äkillinen ja ylivoimainen tapahtuma voi johtaa siihen tilanteeseen, jossa ihminen lopettaa sanallisen toimintakykynsä eli hänen puhekykynsä lamautuu ja kauhu valtaa ruumiin. Traumafiktio kieli on usein salpautunutta, mistä syystä erilaiset tekstuaaliset keinot kuvaavat uhrin mykistymistä (Knuuttila 2006, 33). Sanojen haparoinnin tai jopa niiden puuttumisen seurauksena on kielellinen muutos, hiljentyminen.

Hiljaisuuden vallitessa traumaa käsitellään erilaisen muistin avulla. Tämä kyseinen muisti on visuaalinen, joten traumaa käsitellään myös visuaalisuuden avulla. Traumaattinen tapahtuma jää mieleen, visuaaliseen muistiin. (Hartman 1995, 35.) Kehostaan pois haikaileminen on yksi traumaattisen muistin tapa kielellistää traumaa. Muistot siirtyvät epäsuorasti kirjoitukseksi ja puheeksi. Saaran intensiivinen

ja yksityiskohtainen kuvailu ukin penetroitumisesta Saaran herkkään kehoon on yksi visuaalisen muistin muodoista.

Knuutilan (2006, 22–30) mukaan kerronta sovittaa kielelliseen muotoon ruumiillisen ja visuaalisen muistin. Trauman kokijan keho säilöo traumaa siitakin huolimatta, että verbaalinen kyky kerronnallistaa ja kertoa halvaantuisi. Vaikka verbaalinen kyky kielellistaa tuntemuksia olisikin poissa, auttaa ruumiillinen muisti esittämään tapahtumia siitä huolimatta. Ruumiillinen muisti säilyy koskemattomana. Ruumiillisessa muistissa trauma kielentyy havaintojen, emootioiden ja aistimusten yhteen liittymänä. Uusi kognitio syntyy tämän liittymän avulla. Kun visuaaliset osaset sulautuvat tarpeeksi useasti osaksi tunteita, yksilön kerronnallisesta muistista voi tulla traumav rteist . Traumasta tulee osa yksilön kerronnallista muistia. Ruumiillinen muisti ja sen kielellistymisen keinot ovat kuvallis-aistimellisen tason kielellistymistä. Ruumis muistaa, joten ruumis myös kielellistää yksilön kautta kokemaansa.

Saara ei voi kuin olla hiljaa ja toivoa parasta, vaikka pahin on jo tulossa. Hiljaisuutta seuraa kuvaus siitä, miten ahtaasta portista, lapsen vielä kehittym tt m st  emättimestä tulee sis an ukin penis, joka koollaan saa Saaran tuntemaan niin suurta kipua, aivan kuin hän ratkeaisi. Kuolema ei tule, sen sijaan tulee kipu. Saaran kerronnasta välittyy unenomaisuutta, vaikka kyseessä ei välttämättä olekaan oikea uni. Saara haikailee v ltilaan, jossa hän ei tunne ruumistaan ja jossa kuolema on lähellä. Saaran kehollisista tuntemuksista on tullut osa trauman kerronnallistamisen tapaa. Saaran ruumiillinen muisti tuntee yhä trauman, vaikka Saaran verbaalinen kyky ilmaista on halvaantunut. ”Sitten suljen silmäni ja odotan kuolemaa, mutta kuolema ei tule” ilmaisee, miten Saara ei osaa kuvata hyväksikäyttötilannetta. Saaran tapauksessa silmien sulkeminen ja kuoleman odottaminen ovat sekä kuvallis-aistimellista että kielellis-narratiivista. Silmien sulkeminen on kuvallis-aistimellista eli Saara sulkee konkreettisesi silmänsä näköaistin  rsykkeilt . Kuvallis-narratiivista sen sijaan on se, miten Saara kuvailee kuoleman viivyttelyä. Kuolema ei tulekaan, vaikka Saara ja Saaran ruumis sitä toivoisikin.

Irinan käyttämän kielen vesimotiivien lisäksi Saarakin kuvailee kuolemaansa vesimotiivin avulla. Saaran näkökulmassa kuolema ja vesi kietoutuvat samaten yhteen. Traumaattinen kieli havainnolistuu kuoleman ja veden yhteen nivoutumisella sekä siinä, millaisena kuolema näyttäytyy nimenomaan veden kautta:

Aivan kohta kuolen, ja on ihanaa, ettei minun tarvitse kuolla yksin.

Kohta saa vesi tulla minuun ja taikoa minut painavaksi kalaksi. Kuolinpuvussani on kirkkaanpunaiset evät ja paljon sinivihreitä suomuja. Voi kuinka hieno kala minusta tulee kuolemassa! Äänettömästi kerron Pentille, että lähtö on edessä. Pentti voi seurata minua myöhemmin. Hänestä voi tulla vaikka mustaharmaaraitainen monnikala ja sitten voimme uida kerroksittain, Pentti pohjaa pitkin luikerrellen ja minä pintaveden ja pohjaveden välissä, siinä, missä vesi on juuri sopivan lämmintä.

– Ei Saara! Älä jätä!

Pentin äänessä on hätä. Muistutan, että kuolema on hyvä, eikä se käy ollenkaan kipeää. Ehkä se aivan vähän raapaisee, mutta ei paljon. (ORÄ 55)

”Kohta vesi saa tulla minuun ja taikoa minut painavaksi kalaksi”. Saaran ajatukset kuolemasta ovat toiminnallisempia kuin Irinan, ja Saara on niissä selkeä, omatoiminen ja vahva subjekti, joka johtaa kuolemakokemustaan eteenpäin omaan tahtiinsa. Vesimotiiveissa ilmenee samanlaisia elementtejä henkilöhahmojen, Saaran ja Irinan, välillä. Kertoja kuvaa Irinan kokemasta lämpimästä vedestä, jonka voidaan ajatella olevan alkukantainen vertaus sikiön aikaan kohdussa, jossa lapsi on lämpimässä lapsivedessä. Turvallisuudentunteen liittäminen kuolemaan on osoitus, että Irina kokee kuoleman rentouttavaksi olotilaksi. Tilaksi, jossa hän saa vain lillua ja olla, rauhassa. Lilluminen ja lämpö liittyvät ruumiillisuuteen eli kuvallis-aistimelliseen kielellistymisen tasoon. Tällöin trauman kielellistymä linkittyy kehollisiin tunteuksiin, aisteihin ja olotilaan.

Saaran veden ja kuolemantunteen yhdistämisessä ilmenee myös veden lämmön merkitys. Veden kuvaaminen juuri sopivan lämpimäksi kertoo kuoleman rauhallisuudesta ja miellyttävyydestä eikä niinkään pelottavuudesta ja epämukavuudesta. Huolimatta siitä, että vesi on mukavaa ja lämmintä, paljastuu myös traumaattinen kielellisyys veden kuvauksesta. Suoranaisesti kuolemaa ei kuvata vaarallisena tai pelottavana kokemuksena vaan kyse on ennemminkin siitä, että Saara ajattelee kuolemaa ja sitä, millainen kuolema on. Tämä on merkki traumatisoituneen kielen sisällöistä. Kuoleman pohdiskelu on kielellis-narratiivisen tason kielellistymistä.

4.2 Kuolema vapauttaa traumasta

Kuolema on Saaralle kehon tilan muuttuminen. Kuolema kehollisena toiveena viittaa ennen kaikkea siihen, että Saara toivoisi voivansa luopua kehostaan ja siihen kohdistuvista traumaattisista tapahtumista. Saaran ruumiin tahto on ennen kaikkea ajatus siitä, että Saara pääsisi pois ruumiistaan, jonka kokee häpeälliseksi, likaiseksi ja tahratuksi. Ukin tahraama Saaran keho tuntee häpeää ja sietämätöntä fyysistä, mutta myös henkistä kipuilua siitä, miten keho on häpeällisesti tahrittu ja saastainen. Likainen olo ei katoa, mutta Saaran toiveissa kuolema veisi kehon pois ja mukanaan likaisen, häpäistyn tunteen. Ruumiin osat ilmenevät usein metaforissa, joiden avulla kuvataan traumaattista kokemusta. Muun muassa kallo, kieli, kohtu, kasvot ja iho toistuvat kohosteisesti. (Anker 2017, 87.) Saaran tapauksessa koko ruumis kielikuvallistuu eikä kyse ole pelkästään yhden ruumiinosan käsittävästä metaforasta. Koko Saaran keho on suuri trauman metafora, jonka avulla trauman kokemusta ja siitä irtaantumista käsitellään. Häpeästä tulee ratkaiseva elementti vanhojen haavojen parantamiseksi (Ahmed 2004, 101). Saaralle häpeä on ylivoimainen kehollinen tunne, minkä vuoksi Saara toivoo kuolemaa. Häpeän tunne ruumiissa, lika ja ahdistus sekä kipu, katoaisivat kuoleman myötä.

Irina sen sijaan kokee kolme kuolemaa, ja kuolemat voisi ajatella jonkinlaisiksi henkisiksi kuolemiksi sekä siirtymiksi elämäntilanteesta toiseen. Irina ei siis kuole konkreettisesti, vaikka käykin lähellä kuolemaa myös fyysisesti eli myös hänen kuolemissaan on mukana jonkinlaista kehollisuutta. Kuolema ja kehollisuus sijoittuvat kuvallis-aistimelliselle tasolle, mutta kuolemantoivo ja henkiset kuolemat sen sijaan ovat kielellis-narratiivisia piirteitä. Irinan kuolemat ovat eräänlaisia siirtymiä tilanteesta ja elämänvaiheesta toiseen. Kuolemiensa avulla Irina kasvaa ja kehittyy ihmisenä, syntyy uudelleen uutena Irinana. Irina kuvaa ajatuksissaan elämänraja-tilakokemuksiaan kuolemina, joskin unenomaisia ja euforisina:

Nyt minä kuolen, hän ajatteli. Kuolin radan varressa ja nyt kuolen jälleen. Menen sisälle mustaan ja sitten lennän enkeleitten kanssa. Musta kietoutui hänen ympärilleen, kuunvalo oli paennut, hän tunsu yhä ikkunasta ja seinälautojen lomista virtaavan kylmän, mutta samanaikaisesti hänen alkoi tulla lämmin. Häneen levisi turruttava lämpö. Se oli kuin lämmintä vettä. Se oli unen kaikkiin suuntiin leviävän lämpimän lammen veden lämpöä. (IK 96)

Muodonmuuttamisella tarkoitan henkistä muodonmuutosta, jopa eräänlaista henkistä irtaantumista ruumiista. Muodonmuuttaminen ja irtaantuminen ovat traumaattisen

kielen ilmentäjiä siksi, että muodonmuuttamisella ja omasta kehostaan irtaantumisella pyritään pakenemaan trauman lähdeä tai traumaattista tilannetta. Samalla on myös kysymys trauman käsittelemisestä eli trauman sanallistamisesta ja sen pakenemisestä. Trauma sanallistuu kielellis-narratiivisella tasolla, silloin kun muodonmuutosta kuvataan metaforisesta. Sen sijaan tämä taso symbolisoituu kehollisuuden kuvauksen kautta. Tällöin muodonmuutoksesta tulee myös kuvallis-aistimellista.

Irma Perttula käsittelee väitöskirjassaan (2011) groteskia suomalaisessa kirjallisuudessa ja tekee huomion Pentti Haanpään *Viimeinen matka* (1937) -novellin päähenkilö Anselmin kuolemankuvauksen groteskista kuvauksesta:

Anselmin kuolema ei ole hengen vapautumista ruumiista, ei rauhallista ja ylevää siirtymistä tuonpuoleiseen, eikä sitä kuvata ihmisarvoa korostaen tai kunnioittaen, vaan pelkkänä irvokkaana, fyysisenä ja hurjana, myös seksuaalista värytystä ("kuin kiimainen kissa") saavana "kuolemantanssina (mt., 65).

Onkin mielenkiintoista, miten groteski ja eräänlainen vapautuminen ruumiista kietoutuvat yhteen. Myös näiden asioiden linkittyminen kuolemankuvaukseen antaa uusia sävyjä trauman kielellistymiselle. Nämä erilaiset kielen keinot voidaan tulkita dissosiaationa. Dissosiaatio tarkoittaa yksilön henkistä puolustautumiskeinoa ulkopuoliselta traumalta, ja nämä dissosiaation tuntemukset voivat ilmetä trauman tuntemuksen hetkellä. Dissosiaation tunteita kuvataan muun muassa kehon jättämisenä, kellumisena ja kuoleman tunteen aistimisena. Nämä tunteet ilmenevät sen seurauksena, kun trauman aiheuttamasta kauhusta ja tilanteesta yritetään selvitä. (Etherington 2008, 27.)

Dissosiaatio kuitenkin linkittyy trauman kielellistymisen hiljaisuuden keinoihin. Kieli on halvaantunut eikä sanoja kokemukselle ole. Tästä syystä trauma kielellistyy dissosiaation avulla. Dissosiaatio on sekä kuvallis-aistimellista sekä kielellis-narratiivista. Kehon hallitsemattomuuden kuvaus on kehollista, ruumiillista ja aistihavaintoihin perustuvaa. Sen sijaan etäännyttäminen on kuvallis-aistimellista kielellistymistä. Henkilöhahmot pakenevat kokemuksiaan etäännyttämällä itsensä traumasta. Etäännyttäminen tapahtuu omasta ruumiistaan irtaantumisen avulla. Saaran kuvaukset kehonsa tuntemuksista saavat traumaattisen dissosiaation piirteitä:

En pysty hallitsemaan liikkeitäni. Paine alamahassa kasvaa ja suuhuni virtaa vettä. Täytyn vedestä. Kasvan pyöreäksi rantapalloksi ja yhtäkkiä siinä on ukki, joka tuikkaa puukon palloon ja minä räjähdän. Vesi räiskyy ympäriinsä. (ORÄ 92)

Saara kuvaa itseään rantapalloksi, joka täyttyy äärimmilleen vedestä ja lopulta räjähtää ukin pistäessä palloa. Onkin merkittävää, että kuvauksen jälkeen Saara herää unesta, sillä Saara muuttaa muotoaan unessaan. Saaran tapauksessa muodonmuutoksessa ei ole niinkään kyse kehon jättämisestä tai siitä irtaantumisesta, vaan siitä, että Saaran keho on vieras kuin rantapallo. Saara ei ole Saara, jonka kehoa hän voisi itse hallita. Vedestä paisuminen ja lopulta vedenpaljoudesta räjähtäminen voidaankin tulkita kuoleman kuvauksena. Saara vertaa itseään rantapalloon, joka räjähtää äärimmilleen paisuneena. Vesi voidaan tulkita henkiseksi painolastiksi, joka on keräytynyt Saaran harteille inestin seurauksena. Vesitematiikka jatkuu siis Saaran kuvauksissa myös muodonmuuttamisen osana. Ukki ja inesti kietoutuvat vesisymboliikkaan, mutta samalla myös Saara nivoutuu veteen oman vartalollaan, joka ei kestä massiivisen vesilastin painoa vaan paisuu äärimmilleen. Saara etäännyttää itsensä omasta vartalostaan, mikä tekee dissosiaatiosta kuvallis-aistimellisen, mutta samalla kielellis-narratiivisen trauman kielellistymän.

Saaran kerronnasta voidaan lukea toivoa siitä, että hän voisi paisua rantapallon lailla ja lopulta räjähtää. Hän toivoo, että ukki olisi aktiivinen tekijä, joka vapauttaisi Saaran kärsimyksensä, vedenpaisumuksesta. Toivosta huolimatta ”en pysty hallitsemaan liikkeitäni”, ”suuhuni virtaa vettä” ja ”täytyn vedestä” viittaavat siihen, että Saara itse ei ole kehonsa aktiivinen tekijä vaan jokin muu hallitsee hänen kehoaan. Samanlaista kehon hallittavuuden menettämistä Saara kuvaa aiemminkin: ”Päinvastoin, alan paisua ja kasvaa. Kasvan jättiläiseksi. En mahdu ryömimään ikkunasta. En mahdu mummolaan. En mahdu tähän maailmaan.” (ORÄ 49). Kontrollin menettäminen ja paniikin omainen kuvaus syntyvät kerronnan rytmistä sekä kerronnassa käytetyistä verbeistä, jotka viittaavat siihen, että tapahtuminen ja tekeminen on hallitsematonta.

Rantapallona paisuminen sekä jättiläiseksi kasvaminen viittaavat molemmat siihen, että Saara kokee inestin seurauksena muuttavansa muotoaan. Saara muuttaa muotoaan myös vesitematiikkaan liittyen. Saarasta tulee kuolemassaan kala:

Kohta saa vesi tulla minuun ja taikoa minut painavaksi kalaksi. Kuolinpuvussani on kirkkaanpunaiset evät ja paljon sinivihreitä suomuja. Voi kuinka hieno kala minusta tulee kuolemassa! Äänettömästi kerron Pentille, että lähtö on edessä. Pentti voi seurata minua myöhemmin. Hänestä voi tulla vaikka mustaharmaaraitainen monnikala ja sitten voimme uida kerroksittain, Pentti pohjaa pitkin luikerrellen ja minä pintaveden ja pohjaveden välissä, siinä, missä vesi on juuri sopivan lämmintä. (ORÄ 55)

Saarasta tulee kuolleessaan kala, jolla on upeat värikkäät suomut ja joka uiskentelee vedessä. Pentin hän ajattelee olevan jonkinlainen monnikala, joka ei ole samalla tavalla imarteleva metafora kuin upeissa väreissä loistava sulokas kala, mutta hän kuvittelee myös Pentin kalaksi. Muodonmuuttaminen on mielenkiintoinen piirre Saaran kielenkäytössä ja ajatusmaailman kuvailussa. Muodonmuuttaminen on Saaran kaipuuta toiseen olomuotoon, jossa ei tunne kipua eikä pelkoa. Jos muuttuu toiseksi, esimerkiksi kalaksi, ei joudu kokemaan ihmis-Saaran traumaattisia hyväksikäyttöjä.

Knuutilan (2006, 33) mukaan trauman kokemus voi välittyä myös eikielellisesti. Tällaisia tapoja voivat olla esimerkiksi liikkumisen tavat, muun muassa vartalon asennot. Jos trauman kokemusta ei voida kirjoittaa suoraan, haetaan kerronnan tapaa eri tavoin. Kokemus, jota yksilö ei voi pukea kielelliseen muotoon, voidaan ilmaista esimerkiksi allegoriana tai metaforana toisena tarinana. Kyseessä on siis tarina tarinan sisällä. Saaran kuvailut kaloista käsittävätkin tarinan tarinan sisällä. Saara kertoo itse tarinaa hänestä ja Pentistä kaloina. Heillä on omat funktionsa kaloina ja heillä on kalamaiset ulkonäöt. Tarinallisuus on Saaran keino kielellistää traumankokemustaan. Traumaa on helpompi käsitellä ja sanallistaa, jos sen tarinallistaa uusien henkilöihahmoin ja tapahtumin.

Tarinallistaminen näkyy Saaran lapsenomaisissa sanavalinnoissa, jotka edesauttavat vaikutelmaa lapsen keksimästä sadusta. Saara kuvittelee, miten Pentti muuttuu myös kalaksi: ”Hänestä voi tulla vaikka mustaharmaaraitainen monnikala”, ja samalla taas lapsen tarinallistamisen keinona voidaan nähdä huudahduksenomainen innostus: ”Voi kuinka hieno kala minusta tulee kuolemassa!” Muodonmuutos kuuluu olennaisena osana Saaran traumansa tarinallistamista, mikä on lapsen satuilulle ominainen piirre. Mikään todellisen elämän realiteetit muodonmuuttamisesta eivät ole rajana saduissa ja kuvitelmissa.

Perttulan tulkinnan pohjalta pohdinkin, että Irinan ja Saaran kuolematuntemusten kuvauksissa hahmottuu täysin vastakkainen ajatus ja kuvaus. Groteskista kerronnasta ja kuvailusta ei ole tietoaakaan. Kuolema on lämmintä vettä, euforiaa ja rauhallisuutta. Irinan ja Saaran tuntemukset ovat kuvauksen keskiössä, he siirtyvät ylevästi kohti tuonpuoleista ja heidän henkensä ikään kuin vapautuu ruumiista. Onkin mielenkiintoista, miksi juuri kuolema ei saa groteskeja sävyjä, kun esimerkiksi henkilöihahmojen kuvauksissa esiintyy verrattain paljonkin groteskia kerrontaa ja kuvailua, kuten irvokkaita sanavalintoja.

Onkin mielenkiintoista, että groteski kuvaus ei liity laisinkaan Irinan ja Saaran kuolemakokemuksen kuvauksiin.

Unissaan makaavat ihmiset olivat tietämättään ruumiita, jotka muuttuisivat hitaasti osaksi multaa, joka oli heidän vuoteittensa alla lattioiden alla maankuoren alla. Heillä oli ruumiin kasvot, mutta he eivät tienneet sitä, eivätkä he tienneet miten nopeasti ja helposti ihminen saattoi kuolla. Mutta minä palasin taas kuolleista, Irina ajatteli. Tällä kertaa en lentänyt. En ehtinyt edes nähdä enkeleitä. -- Tuli rätisi kaakeliuunissa. Ingeborgin haju leijui ilmassa. Lämmin vesi palasi ja Irina kellui siinä. Hänen oli hyvä olla. (IK 98)

”Unissaan makaavat ihmiset olivat tietämättään ruumiita” on Irinan tapa ilmaista se, että kuolemaan siirrytään unen kautta. Ihmisten haudat ovat heidän vuoteidensa alla, koska uni on luonnollinen siirtymätapa kuolemaan, maan alle multaan. Nukkuvilla ihmisillä on ruumiin kasvot, mutta he eivät vain ymmärrä sitä, miten helposti ihminen voi kuolla. Tämän jälkeen Irina ajattelee palanneensa kuolleista. ”Tällä kertaa” viittaa Irinan lukuisiin kuolemakokemuksiin. Tätä kuoleman analyysia seuraa, miten Irina puhuu kuolemasta lentämisenä ja enkeleinä. Hänen käsityksestään hahmottuu eräänlainen lapsillekin kerrottu mielikuva siitä, miten kuoleman jälkeen joutuu taivaaseen, jossa on enkeleitä.

Kuolema hahmottuu kauniina ja rauhallisena tunteena. Irinan kerronnasta on tulkittavissa myös se, miten Irina on jo aiemmin ikään kuin irtaantunut ruumiillisesta kehostaan ja palannut siihen takaisin. Ilmaukset ”palasin taas kuolleista” ja ”tällä kertaa en lentänyt” ilmentävät tätä. Kuolemankuvauksissa saattaa olla kyse myös muistojen vääristymisestä. Kokemuksesta heräävät tunteet sivuutetaan ja trauma järjellistetään. Tapahtumat tunnistetaan jonakin muuna kuin ne oikeasti koettiin. Täten muisto kokemuksista saattaa vääristyä, mikä johtuu nimenomaan yksilön mielen puolustusmekanismista. Mieli yrittää suojautua muistolta ja sen aiheuttamilta tunteilta. (Smelser 2004, 44–47.)

Irinan euforinen kuolemahetki keskeytyy, kun hän herää sängystään sisäkkö-Ingeborgin vierestä. Hajuaisti palautti hänet takaisin unimaailmastaan. Irinan kuvaus kehosta irtaantumisestaan, kuolemistaan ja palaamisestaan takaisin, saa dissosiaation piirteitä. Irina kokee kelluvansa ja hän ilmaisee kuolleensa. Kertoja kuvaa Irinan kuolemakokemusta siten, että kuvaus kuulostaa paikoittain kehosta irtaantumiselta – aivan kuin Irina olisi tapahtumien ulkopuolella kokijana.

Hän tiesi jo miten kaikki saattoi yllättäen loppua ja alkaa. Sen jälkeen entistä ei olisi, sillä se olisi kuollut. Entisen hänen täytyi tietenkin mennä

kaiken muun entisen mukana. Taas minä kuolen, hän ajatteli ja hymyili.
(IK 13)

Irinan ääni kuuluu vahvasti hänen pohdiskellessaan elämän yhtäkkistä loppumista. ”Taas minä kuolen” -toteamus herättääkin kysymään, millaisena prosessina Irinan ymmärtää kuoleman. Hänen ajatuksistaan heijastuu ymmärrys, että on olemassa sekä henkistä että fyysistä kuolemaa. Toteamusta seuraava hymyillä-verbi taas heijastelee sitä, millaisena Irinan hahmottaa kuoleman ja kuoleamisen. Kuolema näyttäytyy hänen puheissaan rauhallisena ja euforisena prosessina. ”Nyt minä kuolen, hän ajatteli. Kuolin radan varressa ja nyt kuolen jälleen” -esimerkissä (IK 96) Irina toteaaakin kuolleensa junaturman seurauksena aiemmin ja kuolevansa uudelleen. Hänen kuvaamansa euforinen kuolemisprosessi kuulostaa kuin hän olisi tuntenut ja kokenut kuoleman aiemminkin. Irina siirtyi junakuolemasta lapsuudestaan toiseen lapsuuteen, turvattomasta turvattomaan ja tutusta tuntemattomaan.

Sotalapsuus koostuu unohduksesta ja muistamisesta, tulemisesta ja lähtemisestä. Lapsen on pakko kasvaa ja muuttua hankalassa elinympäristössä. (Kuusisto-Arponen 2007, 11.) Se, että Irina ymmärtää kuoleman elämänvaiheesta toiseen siirtymisenä selittää muun muassa romaanin *Irinan kuolemat* -nimessä olevan kuolema-sanan monikon. Irina kuolee ”taas”, hänellä on monia kuolemia. Vanha Irina lähtee ja uusi Irina tulee. Elämänvaiheiden muuttuessa toisiin korostuu kuoleman henkinen luonne: Irina muuttuu jokaisen kuolemansa myötä. Vanhan Irinan täytyy kuolla, jotta uusi Irina pääsee elämään ja kokemaan. Irina osoittaa uusien elämänvaiheidensa kynnyksellä selkeästi kuolevansa – se osoittaa hänen tietävän, mikä elämäntapahtuma on hänen tulevaisuutensa kannalta merkittävä. Elämänvaiheisiin liittyvää kuolemaa kuvataan euforisesti turruttavana lämpönä eli kaiken kaikkiaan elämänvaihekuolemista piiritty positiivinen ja rauhallinen kokemus.

5 LOPUKSI

Sekä *Irinan kuolemat* - että *On rakkautes ääretön* -romaaneissa trauman oireiston jäljittely on nähtävissä. Erilaiset kielen keinot jäljittelevät autenttisen trauman oireita. Takaumat, erilaisten kehon irrallisten järjestelmien yhteen nivoutumiset, toisto, dissosiaatio ja symbolinen kieli ovat todisteita siitä, että romaaneissa trauma todellakin kielellistyy. Tutkimukseni lopputuloksena on, että Asko Sahlbergin ja Maria Peuran teosten yhteneväisyydet ovat kiistattomat. Samankaltaiset trauman oireistoa jäljittelevät kielen keinot ja piirteet puhuvat puolestaan. Molempien teosten kieli on väritynyt traumaattisesti. Teokset sijoittuvat vahvalle trauman metaforisen kielen leikkikentälle.

Tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä on traumateoria ja -tutkimus. Käytin apunani alan asiantuntijoiden tutkimuksia traumafiktiosta ja trauman kielestä. Varsinkin Anne Whiteheadin, Cathy Caruthin, Roger Lukchurtsin ja Sirkka Knuuttilan tutkimusten pohjalta sain paljon apua ja aineistoja vastatessani tutkimuskysymyksiini. Erityisesti Sirkka Knuuttilan tutkimukset avasit ymmärrystäni trauman poetiikkaan sekä trauman oireiston jäljittelyn tutkimiseen, mutta ennen kaikkea Sirkka Knuuttilalta sain kaksi oivaa käsitettä: kuvallis-aistimellisen ja kielellis-narratiivisen. Nämä trauman kielellistymisen tasot johdattelivat minut tutkimaan aineistojani nimenomaan näihin tasoihin suhteuttaen. Knuuttilan lisäksi Anne Whiteheadin *Trauma fiction* -teoksen johdannossa on kattavasti tietoa traumafiktiosta sekä traumateoriasta. Lähdin juuri Trauma fictionin johdannon pohjalta hahmottelemaan teoreettista viitekehystäni. Tämä helpotti muovaamaan traumateorian ja traumafiktioin käsitteet sopiviksi tutkimukseeni.

Romaanien päähenkilöt, Irina ja Saara, kokevat molemmat omat traumaattiset kokemuksensa. Tutkimukseni tarkoituksena ei kuitenkaan ollut tutkia tai analysoida henkilöhahmojen mielentilaa trauman kokemusten vuoksi. Tutkielmani nojaa traumateoriaan ja traumateoreettiseen tutkimukseen, ja keskityin nimenomaan kirjallisuudentutkimuksen näkökulmaan. Henkilöhahmojen trauman kielellistyminen on niin moninaista, että pelkästään tämä tutkielma ei riitä käsittelemään monia erilaisia kielen keinoja ja piirteitä. Irinan ja Saaran traumat kielellistyvät kuvallis-aistimellisesti sekä kielellis-narratiivisesti. Nämä tasot liikkuvat sulavasti lomittain, toistensa yli, mutta säilyttäen kuitenkin rauhallisen yhteiselonsa. Trauma kielellistyy metonymioina, metaforina ja motiiveina.

Tutkielmassa olen osoittanut, että trauma voi kielellistyä sekä sanoina että sanomattomuutena. Trauma siis kielellistyy sekä kuvallis-aistimellisesti sekä kielellis-narratiivisesti. Trauma on piilottamista, mikä ilmenee metonymioina ja metaforina. Samalla se voi olla ruumiillista kokemista aistien kautta, minkä osoitin analysoimalla haju- ja hampasmotiiveja sekä veden merkitystä. Kuolemantoivo ja kuolemankuvaukset yhdistivät luontevasti kaikki trauman kielellistymät. Kuolemankuvauksessa trauma kielellistyy dissosiaationa, joka samalla linkittää yhteen veden, ruumiin ja etäännyttämisen. Trauman piiloutuvainen luonne sekä teosten metaforinen kieli kietoutuvat kohdeteoksissa yhteen mielenkiintoisella tavalla. Trauma ei kuitenkaan kielellisty lukemalla konkreettisia sanoja.

Irinan tapauksessa muiden henkilöhahmojen kuvaaminen heijastelee Irinan omaa traumakokemusta ja sen kielellistämistä. Irinan kokemusten kuvailuissa näkyy hänen oma näkökulmansa, mikä on selkeä esimerkki siitä, että Irinan kohdalla trauma näkyy kielellistyneessä muodossa. Kertoja kielellistää Irinan kokemuksia Irinan näkökulmasta esimerkiksi kuvailen muita henkilöhahmoja. Usein näiden henkilöhahmojen piirteissä toistuvat erilaiset piirteet, jotka voidaan hahmottaa traumaattisina kuvauksina ja kuvailuina. Irina kuvaa kasvattivanhempiaan lintuina, ja tämä korostuu varsinkin merkittävässä tapahtumisissa ja kohtaamisissa. Saaran ajatuksissa ja trauman sanallistamisen keinoissa metaforat eivät keskity lintuihin, mutta metaforinen kieli on trauman sanallistamisen keino.

Tutkielmani tuo esille kaksi teosta, joista toista ei ole tutkittu lainkaan ja toistakin vain vähän. Tutkielmani kaltaisesta traumateoreettisesta näkökulmasta näitä teoksia ei ole tutkittu. Sotalapsuus ja trauma ovat aiheita, joita ei ole juurikaan tutkittu traumakirjallisuuden piirissä. Insestiä sen sijaan on, mutta *On rakkautes ääretön* -romaanin poikkeuksellisen kielikuvallinen kieli asettaa romaanin omiin raameihinsa. Sotalapsuuden ja trauman kytköstä hyödyntävä tutkimus olisi tarpeellista. Sotalapsuus on yhä aihe, josta Suomessa vaietaan sen rankan perinnön vuoksi. Tästä syystä tutkimus sotalasten kokemuksista ja kirjallisista sekä todistavista teoksista olisi tervetullut.

LÄHTEET

Kohdetekstit

IK = Sahlberg, Asko 2015: *Irinan kuolemat*. Helsinki: Like Kustannus.

ORÄ = Peura, Maria 2001: *On rakkautes ääretön*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

PAINETUT

Adorno, Theodor 1998: The Meaning of Working Through the Past. Teoksessa *Critical models: interventions and catchwords*. Ed. Theodor Adorn. Kääntänyt Pickford, Henry. New York: Columbia University Press.

Ahmed, Sara 2004: *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.

Alexander, Jeffrey 2004: Toward a Theory of Cultural Trauma. Teoksessa *Cultural Trauma and Collective Identity*. Ed. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil. J Smelser & Piotr Sztompka. Berkeley: University of California Press.

Berger, James 2004: Trauma Without Disability, Disability Without Trauma: A Disciplinary Divide. *Jac*, Vol. 24, No. 3. Special Issue, Part 2: Trauma and Rhetoric (2004), 563-582.

Berger, James 2005: Falling Towers and Wild Children: Oliver Sacks, Don DeLillo, and Turns against Language. *PMLA*, Volume 120, Number 2, 341–361.

Caruth, Cathy 1991: Introduction to Psychoanalysis, Trauma and Culture I. *American Imago*, Vol. 48, No. 1, 1–12.

Caruth, Cathy 1995: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Caruth, Cathy 1996: Introduction: The Wound and the Voice. Teoksessa *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

Di Prete, Laura 2006: *"Foreign Bodies": Trauma, Corporeality, and Textuality in Contemporary American Culture*. New York: Routledge.

Etherington, Kim 2008: Trauma, the Body and Transformation. Teoksessa *Trauma, the Body and Transformation. A Narrative Inquiry*. Ed. Kim Etherington. London and New York: Jessica Kingsley Publishers.

- Fuchs, Thomas 2012: The phenomenology of body memory. Teoksessa *Body Memory, Metaphor and Movement*. Ed. Sabine C. Koch, Thomas Fuchs, Michela Summa, & Cornelia Muller. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hartman, Geoffrey H. 1995: On Traumatic Knowledge and Literary Studies. *New Literary History*, Vol. 26, No. 3, 537–563.
- Herman, Judith. 1992: *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books
- Knuuttila, Sirkka 2006: Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikka. *Avain*, 4/2006, 22–41.
- Knuuttila, Sirkka 2010a: Kolonialismin traumasta kriittiseksi fiktioksi: Marguerite Durasin Intia-sykli. *Avain*, nro 1/2010, 51–58.
- Knuuttila, Sirkka 2010b: Historiallisesta traumasta vapauttavaksi fiktioksi: Marguerite Durasin ja Sofi Oksasen tyylit. *Synteesi*, 43–53.
- Koski, Mauno 1992: Erilaisia metaforia. Teoksessa *Metafora. Ikkuna kieleen, mieleen ja kulttuuriin*. Toim. Lauri Harvilahti, Jyrki Kalliokoski, Urpo Nikanne & Tiina Onikki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kuusisto-Arponen, Anna-Kaisa 2007: Sotalapsien paikka(tunne). *Alue ja Ympäristö*, nro 2/2007, 3–17.
- LaCapra, Dominic 2001: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Lagnebro, Lillemor 1994: *Finska krigsbarn*. Studier i socialt arbete vid Umeå Universitetet, nr. 19. Umeå: Umeå Universitetet.
- Laitinen, Merja 2004: *Häväistyt ruumiit, rikotut mielet: Tutkimus lapsina lähisuhteissa seksuaalisesti hyväksikäytettyjen naisten ja miesten elämästä*. Tampere: Vastapaino.
- Lakoff, George & Johnson, Mark 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Laufer, Keely Celia 2016: The language of teeth: the tooth as a physical embodiment of identity in literature. *New Writing*, 13:1, 50–58.
- Lummaa, Karoliina 2010: *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 102. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Oinas, Elina 2011: Häpeä, arki ja ruumiillisuus. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja. Turku: Turun yliopisto.

- Probyn, Elspeth 2005: *Blush. Faces of Shame*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Rodi-Risberg, Marinella 2010: *Writing Trauma, Writing Time and Space. Jane Smiley's A Thousand Acres and the Lear Group of Father-Daughter Incest Narratives*. Acta Wasaensia, 229. Vaasa: Vaasan yliopisto.
- Rothberg, Michael 2000: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Saari, Salli 2003: *Kuin salama kirkkaalta taivaalta: kriisit ja niistä selviytyminen*. Helsinki: Otava.
- Saltzman, Lisa & Rosenberg, Eric 2006: *Trauma and Visuality in Modernity*. New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Schulman, Gustav 2003: Sietämättömän kestämisestä eheytymiseen. Objektin sisällyttämiskyky ja trauman integrointi. Teoksessa *Trauman monet kasvot. Psykkinen trauma sisäisenä kokemuksena*. Toim. Soili Haaramo & Kirsti Palonen. Helsinki: Therapie-säätiö.
- Smelser, Neil 2004: Psychological Trauma and Cultural Trauma. Teoksessa *Cultural Trauma and Collective Identity*. Ed. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil. J Smelser & Piotr Sztompka. Berkeley: University of California Press.
- Vahtola, Jouko 2003/2005: *Suomen historia. Jääkaudesta Euroopan unioniin*. Neljäs painos. Helsinki: Otava.
- Vickroy, Laurie 2002: *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville & London: University of Virginia Press.
- Whitehead, Anne 2004: *Trauma fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press

PAINAMATTOMAT

- Anker, John 2017: Poetic devices as part of the trauma narrative in Country of My Skull. *Tydskrif vir Letterkunde*, 54:1, 77–95.
- Rogers, Katina Lynn 2010: *Trauma and the Representation of the Unsayable in Late Twentieth-Century Fiction*. Comparative literature. University of Colorado Boulder.
- https://scholar.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=coml_gradetds [haettu 29.1.2018]

Virtala, Irene 2004: *Tystnaden talar. Om finländska krigsbarn i skönlitteraturen.*

Web Reports No. 5. Migrationsinstitutet 2004

http://www.migrationinstitute.fi/files/pdf/webreport/webreport_005.pdf

[haettu 6.12.2018]

Žindžiuvienė, Ingrida 2013: Elements of Trauma Fiction in the 9/11 novel. *British and American Studies*, Vol.19, 65-75.